MANUALI HOEPLI

CONTRAPPUNTO

DI

G. G. BERNARDI

Professore del Civico Liceo BENEDETTO MARCELLO di Venezia

ULRICO HOEPLI

EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

—

1904

A

M. E. BOSSI

CON AFFETTO - RICONOSCENZA - AMMIRAZIONE

INDICE

LIBRO PRIMO.

Contrappunto a due parti.

SEZIONE PRIMA. — *Norme e regole generali.*

SEZIONE SECONDA. — *Contrappunto semplice.*

SEZIONE TERZA. — *Contrappunto composto.*

ARTICOLO I. — *Contrappunto composto di 1ª specie.*

ARTICOLO II. — *Contrappunto composto di 2ª specie.* (*Contrappunto florido*).

LIBRO SECONDO.

Contrappunto a tre parti.

SEZIONE PRIMA. — *Contrappunto semplice.*

SEZIONE SECONDA. — *Contrappunto composto.*

ARTICOLO I. — *Contrappunto composto di 1a specie.*

ARTICOLO II. — *Contrappunto composto di 2a specie.* (*Contrappunto florido*).

LIBRO TERZO.

Contrappunto a quattro parti.

SEZIONE PRIMA. — *Contrappunto semplice.*

SEZIONE SECONDA. — *Contrappunto composto.*

ARTICOLO I. — *Contrappunto composto di 1a specie.*

LIBRO QUARTO.

Contrappunto a 5, 6, 7 ed 8 parti reali.

TITOLO SECONDO.

Contrappunto sul canto dato.

PREFAZIONE

Questo trattato di Contrappunto viene ad essere la continuazione dell'opera iniziata col Manuale d'armonia. Esso pure è diviso in tre parti:

Preliminari;

Parte generale:

Parte speciale;

*cui segue un'*Appendice.

I preliminari comprendono la definizione del Contrappunto, e le sue distinzioni relativamente:

alla natura del soggetto;

al numero delle melodie;

ai mezzi di esecuzione.

Così, nei preliminari, è tracciato il piano del lavoro.

La definizione rivela, nella melodia, il principio fondamentale del Contrappunto; e della melodia particolarmente si occupa la parte generale.

La prima distinzione stabilisce la divisione della parte speciale in due titoli:

Contrappunto sul canto-fermo;
Contrappunto sul canto dato.

Il Contrappunto è nato sul canto-fermo, e su questo è cresciuto, in verità, a meraviglioso sviluppo; ben si comprende quindi come la scuola ne abbia fatto suo il sistema. Ma ora non più come allora questo metodo risponde alla pratica. Chi scrive sul canto-fermo a' nostri giorni? E invece non accade sempre di contrappuntare una vera e propria melodia? S'imparino dunque nella scuola le regole del Contrappunto classico sul canto-fermo, ma, pur nella scuola, se ne faccia applicazione al canto dato; sarà opera utile perchè pratica.

La seconda distinzione stabilisce la divisione del Titolo primo della parte speciale in quattro libri. Il primo, il secondo ed il terzo trattano rispettivamente del contrappunto a due, tre e quattro parti; il quarto tratta del contrappunto a cinque, sei, sette ed otto parti complessivamente, non consentendo i limiti del manuale una trattazione particolareggiata.

La terza distinzione non stabilisce, nè può stabilire, per ragioni di spazio, una partizione corrispondente della materia. Per cui, a parte qualche esempio di genere istrumentale, mi sono limitato alla trattazione del contrappunto vocale, che è poi quello che presenta le maggiori difficoltà. Gli esempi di questo sono stati scelti sempre in due stili diversi: il rigoroso (classico, stile a cappella) e il libero

(stile moderno). Quelli, basati sugli antichi modi di chiesa vennero presi da trattati speciali ([1]), o dalla produzione artistica dell'età classica (secolo XVI). Questi, basati sulla tonalità moderna, sono stati il più delle volte costruiti espressamente e talvolta presi dalla stessa scuola ([2]).

A ciascun esempio ho fatto poi seguire particolareggiate osservazioni, ciò che mi sembra il sistema più pratico e, per conseguenza, più utile di insegnamento.

L'Appendice comprende cinque capitoli. Il primo è una piccola monografia intorno all'origine e lo sviluppo del contrappunto e dell'armonia, e i rapporti fra queste due branche delle musicali discipline. Il secondo tratta del canto-fermo, il terzo della natura delle voci (ne raccomando caldamente la lettura), il quarto della partizione didattica, il quinto dell'antica tonalità. Questo Capitolo è indispensabile per l'analisi delle composizioni dell'epoca classica, di cui non potrò mai abbastanza raccomandare lo studio paziente ed accurato.

Principalmente dal Gradus ad Parnassum *del Fux, e dalla* Kompositionslehre *di Haller.*

([2]) *Sono questi i lavori, corretti, di alcuni fra i migliori allievi di Contrappunto del nostro Liceo, fra i quali ricorderò i signori Zenoni, Zanon e Maran.*

Tale il piano di questo Manuale. Come si vede io mi sono occupato soltanto della forma più semplice di contrappunto, che gli antichi chiamavano stile pieno. *Non tratto quindi delle imitazioni, nè del contrappunto doppio, argomenti che troveranno invece largo e pieno sviluppo nella parte generale d'un lavoro in preparazione, che si intitolerà* « Le forme della composizione tematica ».

E con questa promessa prendo congedo dal lettore cortese.

Venezia, 15 maggio 1904.

G. G. BERNARDI.

PRELIMINARI

La parola contrappunto (1) significa:

I. La simultaneità di due o più melodie indipendenti, una delle quali è stabilita come base per la costruzione dell'altra o delle altre.

II. Ogni melodia contrapposta alla melodia fondamentale.

III. La dottrina relativa a questo genere di composizione.

L'analisi della definizione del contrappunto (nel suo primo significato) ne rivela che:

I. Il contrappunto si basa essenzialmente sulla melodia.

II. Il contrappunto suppone la preesistenza d'una melodia fondamentale (*soggetto*).

III. Le melodie contrapposte hanno da essere indipendenti *(parti reali)*.

IV. Le relazioni fra le singole melodie devono venir regolate dalle leggi dell'armonia [1].

---

[1] Infatti la simultaneità delle melodie si risolve in simultaneità di suoni, cioè in combinazioni armoniche. (V. il *Manuale d'Armonia* dell' Autore; 2ª edizione,

Nel contrappunto si possono fare varie distinzioni.

I. Relativamente alla natura del soggetto.

II. Relativamente al numero delle melodie di cui è costituito.

III. Relativamente ai mezzi di esecuzione per cui sono scritte le diverse melodie.

1ª distinzione.

Sono possibili due casi:

a) Il soggetto è una successione di note lunghe, di egual valore, ordinariamente semibrevi. (*Canto fermo*) (2).

b) Il soggetto è una vera e propria melodia con varietà di figure. *(Canto dato)*.

Così, relativamente al soggetto, il contrappunto si distingue in:

Contrappunto sul canto fermo.
Contrappunto sul canto dato.

2ª distinzione.

Non si può stabilire il numero dei casi possibili, perchè non si può fissare il numero massimo delle melodie, o, ciò che torna lo stesso, il numero massimo di parti per cui si possa scrivere. Comunque,

---

Milano, Ulrico Hoepli, pag. 2). Ne viene che il contrappunto presuppone di necessità l'armonia; quindi la conoscenza di questa è indispensabile allo studio di quello.

per necessità didattica, si convenne in un limite estremo di otto parti, limite necessario e sufficiente.

Così, relativamente al numero delle melodie, il contrappunto si distingue in:

Contrappunto a due parti
» tre »
» quattro »
Contrappunto a cinque, sei, sette ed otto parti.

3ª distinzione.

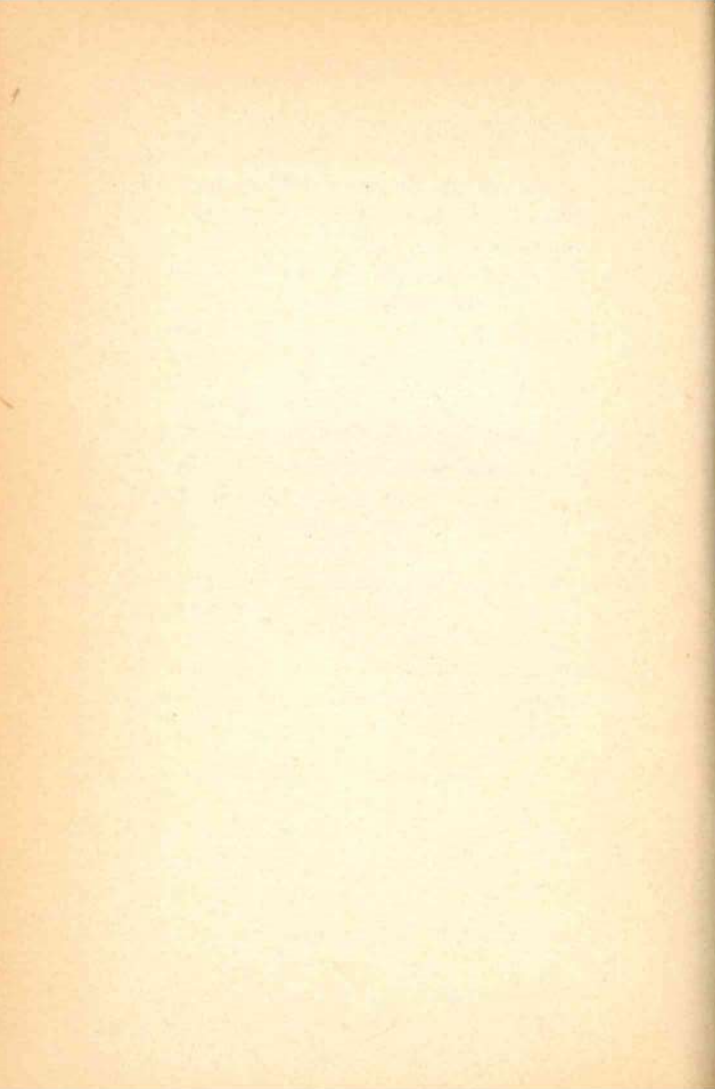
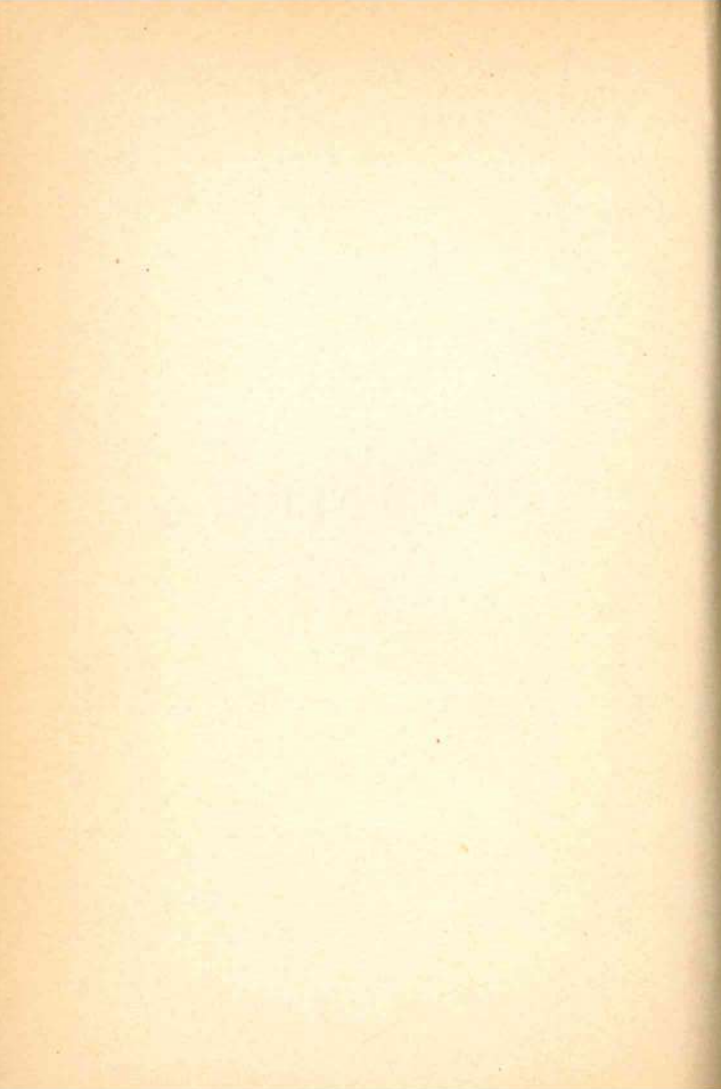
Sono possibili tre casi diversi:

I. Le melodie sono scritte per voci (3).

II. Le melodie sono scritte per istrumenti.

III. Le melodie sono scritte per voci e per istrumenti.

Così, relativamente ai mezzi per cui sono scritte le melodie che lo costituiscono, il contrappunto si distingue in:

Contrappunto vocale,
Contrappunto istrumentale,
Contrappunto misto.

PARTE GENERALE

LIBRO PRIMO

Della melodia.

CAPITOLO I

Nozioni.

Melodia significa *ordinata* successione di suoni diversi.

L'idea di *ordine* richiama, per necessità, quella di una legge corrispondente; tale è, nel caso, il *ritmo*.

L'idea di diversità richiama quella delle qualità essenziali del suono, (1) di cui, nel caso, ha assoluta importanza l'*altezza*. Ora è noto che il rapporto fra due suoni d'altezza differente dicesi *intervallo*.

Da questo risulta che, nella trattazione della melodia, sono due gli argomenti di studio: il *ritmo* e gli *intervalli*.

---

(1) V. il *Manuale d'Armonia*, pag. 1.

CAPITOLO II

Del ritmo.

La musica è arte dinamica ossia di movimento ([1]).

All'idea di movimento è associata quella di tempo.

Il tempo è suscettibile di misurazione, cioè di divisione in parti eguali.

Ciò posto, nel percepire, con impressioni acustiche, una successione di divisioni isocrone (oscillazioni d'un pendolo, trotto d'un cavallo etc. etc.) la mente nostra tende a figurarsele procedenti in piccole serie distinte, binarie o ternarie, coll'attribuire periodicamente ad una fra queste impressioni, un carattere di maggior forza ovvero sia un *accento*.

È quest'accento, periodico ed isocrono, che determina la divisione di ogni composizione musicale in tante piccole parti di uguale durata dette *misure* o *battute*.

Lo stesso fenomeno si riproduce nella percezione di una serie di battute (impressioni acustiche composte); vale a dire che una di queste si concepisce

---

([1]) Chiamiamo così le arti *pratiche* o *musiche* della classificazione greca, ossia la musica, la poesia, e l'orchestica, arti operanti nel tempo, e di cui è attributo il movimento.

periodicamente più delle altre accentuata. Ciò determina la divisione del discorso musicale in *periodi*, dei periodi in *frasi*, e delle frasi in *incisi*.

Questa suprema legge, manifestazione del principio intellettuale d'unità e di simmetria applicato alle arti dinamiche, è il *ritmo* (1) anima della musica, di cui viene ad essere l'elemento immateriale, metafisico, mentre il suono ne è l'elemento materiale, fisico.

Da quanto abbiamo detto finora risulta che vi sono due specie di ritmo: l'esterno (ritmo propriamente detto) che regola la costruzione delle battute, e l'interno (più esattamente metro) che regola la costruzione dei gruppi di battute, ossia che è legge delle forme musicali. Per lo studio del contrappunto è sufficiente la cognizione della prima specie; l'altro ha il suo vero posto nello studio della composizione.

Le divisioni isocrone di ciascuna misura si dicono *tempi*.

I tempi sono *forti* e *deboli* (thesis ed arsis).

I tempi forti sono quelli su cui cade l'accento.

Dalla diversa distribuzione dei tempi forti e deboli derivano due (2) specie di misure.

---

(1) Ritmo (*ῥυθμός*) deriva, secondo l'opinione più probabile, da *ῥέειν* (scorrere) e significa il regolare scorrere del suono e della parola nel tempo (Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Lib. III, capo I).

(2) Non è qui il caso di prendere in considerazione anche la misura quinaria, raramente usata, che costituirebbe la terza specie di misura.

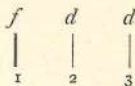
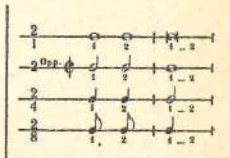
I. Misure pari (binarie) in cui i tempi forti e deboli si succedono alternativamente.

II. Misure dispari (ternarie) in cui un tempo forte è seguito da due deboli.

Tanto l'una che l'altra specie di misure si distinguono in semplici e composte.

Le misure semplici sono elementari ossia irriducibili [1].

Tipo di misura semplice pari (due tempi).

Tipo di misura semplice dispari (tre tempi).

Appartengono al primo tipo le misure seguenti:

[1] Le frazioni rappresentative delle misure semplici hanno per numeratore la cifra 2 per le pari e la cifra 3 per le dispari.

Appartengono al secondo tipo le misure seguenti:

a) tripla di semibrevi . .
b) tripla di minime . . .
c) tripla di semiminime .
d) tripla di crome . . . .

Le misure composte risultano dall'unione di misure semplici. Le misure composte hanno, per conseguenza, più di un tempo forte.

Fra i tempi forti di una stessa misura esiste una gradazione d'accento che è sempre massima sul primo.

Misure composte.

La composizione di misure pari produce:

a) La misura di quattro tempi, due forti e due deboli alternati, composta di due misure semplici:

F *d* *f* *d*
1 2 3 4

b) La misura di otto tempi, quattro forti e quattro deboli alternati, composta di quattro misure semplici, o di due misure di quattro tempi:

FF *d* *f* *d* *F* *d* *f* *d*
1 2 3 4 5 6 7 8

La composizione di misure dispari produce:

a) La misura di sei tempi, due forti e quattro deboli, composta di due misure semplici:

b) La misura di nove tempi, tre forti e sei deboli, composta di tre misure semplici:

c) La misura di dodici tempi, quattro forti e otto deboli, composta di quattro misure semplici, o di due misure di sei tempi:

Le misure composte risultano pari o dispari secondo che è pari o dispari il numero delle misure semplici combinate [1].

---

[1] Le misure composte sono pari quando è pari il numeratore della frazione che ne indica la specie, sono dispari invece quando è dispari detto numeratore. Così p. e. $^3/_2$ è misura composta dispari, $^6/_4$ è misura composta pari.

Avremo pertanto quattro misure composte pari cioè:

I. Misura di quattro tempi (composta di due misure semplici pari).

II. Misura di sei tempi (composta di due misure semplici dispari).

III. Misura di otto tempi (composta di quattro misure semplici pari).

IV. Misura di dodici tempi (composta di quattro misure semplici dispari).

E una misura composta dispari, cioè la misura di nove tempi (composta di tre misure semplici dispari).

CAPITOLO III

Degli intervalli.

Circa l'impiego degli intervalli nella costruzione dei singoli contrappunti [1] le regole classiche sono le seguenti:

I.

Sono da usarsi solamente gli intervalli primitivi e naturali [2].

---

[1] La parola contrappunto è presa qui nel significato di melodia (V. Preliminari, pag. 1).

[2] V. il *Manuale d'Armonia*, pag. 34 e 35.

Restano quindi esclusi:

a) Gli intervalli superiori all'ottava.

b) Gli intervalli alterati.

II.

Fra gli stessi intervalli primitivi e naturali sono poi esclusi:

a) In qualunque direzione:

Gli intervalli di settima maggiore e minore.

L'intervallo di sesta maggiore.

Gl' intervalli di quarta maggiore e di quinta minore [1].

L'intervallo di quarta maggiore *(tritono)* [2] ha tale durezza melodica che il suo impiego non è permesso nemmeno intercalandovi uno o l'altro dei gradi intermedii, e neppure procedendo per gradi congiunti [3].

---

[1] Altre scuole danno all'intervallo di quarta maggiore la denominazione di quarta eccedente o aumentata o superflua o anche alterata, e a quello di quinta minore la denominazione di falsa o diminuita.

[2] Tritono perchè contiene tre toni. È un residuo dell'antica nomenclatura in cui la terza maggiore, che contiene due toni, era detta *ditonus*, e la quarta maggiore, che ne contiene tre, era detta *tritonus*.

[3] L'orrore degli antichi per questo intervallo appare dalla denominazione che gli davano di *diabolus in musica*.

Il tritono è quindi proibito nei casi seguenti e simili [1]:

Le proibizioni degli esempi 2 e 3 non si estendono al rivolto del tritono il cui uso, con gradi interposti, o per moto congiunto, è sempre regolare.

b) In direzione discendente:
L'intervallo di sesta minore.
L'intervallo d'ottava.

Pertanto gli intervalli che si possono impiegare nella costruzione delle melodie sono:

a) In qualunque direzione,
La seconda maggiore e minore.
La terza maggiore e minore.
La quarta minore.
La quinta maggiore.

b) solamente in direzione ascendente,
La sesta minore.
L'ottava.

---

[1] La durezza del tritono scompare allora che la melodia non si ferma su quest'intervallo, ma continua, sia in direzione ascendente che discendente. Es.:

Tali passaggi e simili non sono per nulla proibiti.

III.

Sono proibiti due salti uguali successivi nella stessa direzione, quando la loro somma rappresenti uno degli intervalli esclusi.

Non sono quindi permessi:

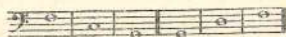
a) due salti successivi di terza maggiore, perchè la loro somma è un intervallo di 5ª aumentata (¹).

b) Due salti successivi di quarta minore, perchè la loro somma è un intervallo di settima minore.

c) Due salti consecutivi di quinta maggiore, perchè la loro somma è un intervallo di nona maggiore:

(¹) Tuttavia, con valori lunghi, il passo diviene accettabile purchè la quinta aumentata risolva ascendendo per semitono.

Gli intervalli di settima e di nona, in due movimenti disgiunti nella stessa direzione, sono sempre vietati, anche se risultanti dalla somma di salti diversi.

Tali intervalli però possono talvolta accettarsi (specialmente la 7ª minore) in valori lunghi e più che altro nella parte del basso.

Tutte queste regole, ricavate dalle composizioni dei grandi maestri dei Secoli XV e XVI, età aurea della polifonia, vennero a determinarsi sotto l'influenza del canto gregoriano [1] che, nel cadere del medio evo, aveva raggiunto il massimo splendore.

D'allora però la musica ha percorso un immenso cammino:

Già, verso la fine del secolo XVI l'organo, che prima soltanto preludiava e rispondeva ai cantori, cominciò ad accompagnarli. Ne venne così un nuovo stile di contrappunto (contrappunto misto), nel

---

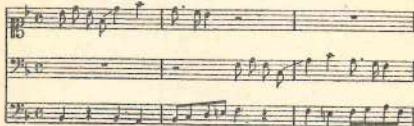
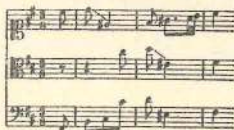
(1) Infatti nel canto gregoriano le *relazioni* (salti) sono soltanto le due seconde, le due terze, la quarta, la quinta e, assai raramente, l'ottava.

quale i compositori si presero più ampie libertà circa i salti delle voci; perchè, essendo queste sostenute dalla parte istrumentale, veniva d'assai diminuita la difficoltà d'intonazione (1).

---

(1) Troviamo infatti accettato il salto ascendente di sesta maggiore, quello discendente di ottava, quello di settima diminuita e quello di quarta diminuita proibiti nello stile a cappella; e non già in via di eccezione, ma talora anche in modo da essere la caratteristica del soggetto.

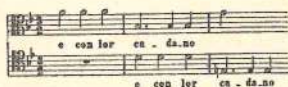
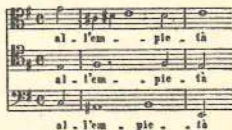
Ecco qualche esempio:

GIACOMO ANTONIO PERTI (ultimo Versetto del Salmo 110 a due voci ed organo)

GIOVANNI CARLO MARIA CLARI (Madrigale a due voci e basso istrumentale)

ANTON MARIA BONONCINI (Fuga)

Poi, conseguenza immediata del melodramma, (secolo XVII) cominciarono i compositori, anche nella polifonia, ad informare la musica al testo; così che alcuni intervalli, ripudiati dalla teoria, entrarono nella pratica perchè adatti ad esprimere musicalmente l'idea espressa con le parole (1).

---

(1) Basta citare in proposito il nome di Benedetto Marcello, nei cui salmi abbondano gli esempi. Ricordiamo fra i moltissimi:

Il salto discendente di settima maggiore alle parole: *E con lor cadano*, ecc.

I salti di quinta minore e di terza diminuita sulla parola « empietà »:

Il salto di seconda eccedente sulle parole « il grande eccesso »:

E si noti che Benedetto Marcello fu educato alla

Finalmente il determinarsi della nuova tonalità nei due modi maggiore e minore, e il costituirsi di una teorica razionale dell'armonia che rilevò la base armonica nella costituzione della melodia, resero accettabili regolarmente intervalli esclusi dalla pratica precedente [1].

In conclusione, dal secolo XVII in giù la voce umana si è venuta educando ad intervalli melodici cui non era prima abituata. Per ciò, a' nostri giorni, le norme della polifonia classica non possono avere, in argomento, strettissima applicazione.

Ad ogni modo, se è vero il principio pratico che *l'esattezza dell'esecuzione è in ragione inversa delle difficoltà cui hanno da vincere gli esecutori* [2], si deve con ogni cura evitare i passi difficili nella costruzione dei contrappunti:

E quindi:

---

scuola Palestriniana. Infatti egli studiò con Francesco Gasparini da Lucca che era stato scolaro di Arcangelo Corelli, il quale fu allievo di quel Matteo Simonelli, discepolo di Gregorio Allegri, che veniva chiamato il Palestrina del secolo XVII.

(1) Tali sono: Il salto di quinta minore fra le due sensibili; i salti di seconda eccedente, di settima diminuita e di quarta diminuita, conseguenze della scala armonica di modo minore; il salto di settima minore nell'accordo dissonante naturale di settima di dominante, cardine della moderna tonalità.

(2) Gli esercizi di contrappunto hanno da essere pensati sempre come se dovessero venir poscia eseguiti; chè la scuola solamente è utile in quanto è pratica.

I. Usare più che sia possibile il moto congiunto [1].

II. Impiegare i salti di più facile intonazione (a che mirano le norme della polifonia classica).

III. I salti difficili entrati, come si disse, nell'uso comune devono impiegarsi a condizione che la base armonica o la costituzione tonale possano legittimarne l'impiego.

Un principio assoluto in materia d'intervalli difficili è poi questo ch'essi riescono sempre più scabrosi quanto più piccolo è il valore dei suoni che li costituiscono.

---

[1] Dice l'Artusi: « Userà (il compositore) ogni arte « acciò le parti vadano modulando più per grado che « possibile sia, per essere conforme più alla natura, « ed al cantare di maggior comodo ». *Arte del contrappunto*, pag. 32.

LIBRO SECONDO

Regole generali di contrappunto.

Moto melodico. — Poichè nel contrappunto è di capitale importanza il moto melodico ([1]), primo fra i precetti d'ordine generale è quello che le parti debbano *cantare*. A questo riguardo lo Zacconi dà un precetto che ci sembra prezioso e che trascriviamo letteralmente:

« Volendo lo scolaro incamminarsi per buona « via e diventare buon contrappuntista, fatto il suo « contrappunto veda se sia cantabile e proceda con « debita maniera... perchè le difficoltà col strano « procedere ne' canti in luogo di melodia e diletto « generano tedio, molestia o dispiacere delle cui « cose la musica ne debbe esser lontana al possi- « bile. Per questo ho detto che vegga se sia can- « tabile stante che, cantandolo egli stesso, nè farà « buon scandaglio col giudizio » ([2]).

([1]) V. Preliminari, pag. 1.

([2]) Zacconi, *Pratica di musica*, seconda parte, lib. II, pag. 71.

Tessitura. — La tessitura delle singole parti e del complesso loro ha importanza notevole nel contrappunto. Di qui i precetti:

a) Le parti devono tenersi a conveniente distanza una dall'altra, quindi nè troppo lontane chè nuoce all'efficacia, nè troppo vicine chè nuoce alla chiarezza. In generale le distanze normali fra le singole voci sono stabilite dall'accordo della tonica nella sua più conveniente posizione lata [1].

Per conseguenza, nella disposizione a quattro voci, che è la più comune, le tre parti superiori vengono a trovarsi regolarmente in 5^a od in 6^a una dall'altra e le due inferiori in 5^a, 8^a o 10^a.

È da notare ancora che il tenore ed il basso non devono essere troppo vicini quando questo canta nell'ottava grave. Quindi gl'intervalli di terza e di quarta, convenienti alle voci superiori non lo sono, nel caso in parola fra basso e tenore; mentre

---

[1] È noto dall'armonia che ad ogni tonalità conviene una data posizione. Cioè ai toni di *do, re, mi* la 1^a, a quelli di *fa* e *sol* la 3^a e a quelli di *la* e *si* la 2^a.

l' intervallo di 10ª, convenientissimo fra le voci gravi [1], è troppo grande fra le acute.

b) «Il tenore dev'essere, ordinariamente parlando, più alto del soprano (intendo però un'ottava sotto) e questo a motivo di render ben connessa l'armonia [2]» e di mantenere le voci nelle loro proporzioni [3].

c) Non si deve continuare troppo a lungo nel grave e nell'acuto, ma moderatamente e nell'uno e nell'altro registro [4].

Incrociamenti. — Ogni parte deve muoversi nell'ambito suo naturale [5].

Ne segue quindi che di regola le parti non devono incrociarsi. A questo precetto si può derogare però, e con eccellente effetto, per diverse

---

[1] Nella pratica dei buoni autori si trova spesso la distanza di dodici o tredici voci fra basso e tenore (Cfr. Tevo, *Il Musico testore*, Parte II, pag. 84).

[2] Così il Paolucci (*Arte pratica di contrappunto*, vol. I, pag. 221), il quale appoggia il precetto con l'autorità di tutti i buoni autori.

[3] V. Appendice, nota N. 3.

[4] «Si deve usare la tessitura moderata, nè alta «nè bassa, perchè l'altezza rende noia, e la bassezza «rende muta e sorda la composizione». Tevo, *op. cit.*, parte II, cap. I, pag. 223.

[5] «È da porsi fra le buone regole del contrappunto «che le parti stieno per lo più nelle proprie corde; «onde non sarà bene V. G. che il soprano passeggi «per le corde dell'alto, nè l'alto per quelle del soprano». Paolucci, *op. cit.*, vol. I, pag. 133, nota *A*.

ragioni che accenneremo in seguito. Gli incrociamenti più comuni sono:

Il passaggio del tenore sopra il contralto o del basso sopra il tenore per far emergere una frase speciale.

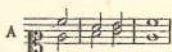
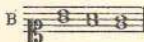
Il passaggio dei *secondi* sopra i *primi* nelle composizioni che hanno voci eguali divise in due classi.

In ogni caso gli incrociamenti devono essere di breve durata e non possono venir praticati nè sulla prima nè sull'ultima misura del contrappunto.

Relazione armonica di tritono. — Nello stile rigoroso la quarta maggiore (tritono) è proibita anche per relazione, ciò che si esprime col noto adagio « mi (si naturale) contra fa diabolus in musica ». Di qui il divieto di due terze maggiori in successione graduale [1].

---

[1] La relazione armonica di tritono avviene soltanto quando ambe le parti procedono per tono: tale il caso delle due terze maggiori del IV e V grado nel modo maggiore (V. esempio nel testo). Chè invece se le parti procedono per semitono la relazione di tritono non ha luogo. Tale il caso delle due terze maggiori del V e VI grado nel modo minore.

Giustificata nella tonalità antica pel sistema esacordale, nella moderna dato il carattere attrattivo delle due sensibili (1) il divieto delle due terze maggiori del IV e V grado non può essere assoluto. È infatti comunemente accettata la successione A perchè determinata dalla cadenza, e la successione

B perchè in direzione discendente la durezza del tritono è diminuita (2).

Non accettata nè accettabile è invece la successione C dove il ritorno allo stesso accordo produce una doppia relazione.

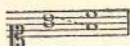
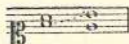
Condannabile piuttosto per gli attributi della

Lo stile rigoroso proibisce anche la successione di due seste minori (rivolto delle terze maggiori) per la relazione di quinta minore, rivolto del tritono.

(1) V. *Man. d'Arm.*, pag. 57, 58.

(2) Anche lo stile rigoroso ammette la relazione di tritono in direzione discendente quando le due voci continuano a scendere di grado. Cfr. Haller, *Kompositionslehre*, pag. 29.

moderna tonalità è la relazione armonica di tritono quando avviene:

a) Nella successione degli accordi del IV e V grado d'ambo i modi fra le parti estreme.

b) Nella successione degli accordi del quarto e terzo grado nel modo maggiore.

Simili relazioni si trovano invece frequenti nelle opere classiche giustificate dalle diverse esigenze tonali. Ecco gli esempi che cita in proposito il Dubois [1].

A pag. 47 l'allievo troverà un altro esempio di Fux di cui si ragiona nelle osservazioni a pagina 50.

---

(1) *Traité de contrepoint et de Fugue,* Ière partie, pag. 4.

Generi musicali. — Il contrappunto vocale esige e quello misto preferisce il genere strettamente diatonico. Il contrappunto istrumentale s'adatta a qualunque genere sempre però con riguardo alla natura degli istrumenti impiegati.

Modulazioni. — Le modulazioni, nel contrappunto in genere, devono usarsi con sobrietà; nello stile vocale si tenga come regola assoluta di modulare solamente ai toni relativi (1).

Entrate. — Le entrate delle singole parti acquistano efficacia quando:

a) sono successive anzichè simultanee.
b) vengono in levare anzichè in battere.
c) sono precedute da una pausa. (2).

Moto armonico. — Il moto contrario e l'obliquo sono preferibili in generale al retto. In ogni modo è regola assoluta di non muovere mai quattro parti nella stessa direzione.

Proprietà delle singole parti. — Ogni parte della polifonia dev'esser condotta secondo la sua speciale natura e secondo le proprietà sue peculiari.

Quindi il Basso, fondamento e sostegno delle altre voci, richiede andamenti gravi e piuttosto lenti che veloci. Il moto disgiunto (salti di quarta,

---

(1) V. il *Man. d'Arm.*, pag. 25. Si noti che le modulazioni alla 5ª, alla 4ª, alla 3ª ed alla 6ª sono le più usate dai buoni autori, quali Marcello, Clari, Caldara, Corelli, ecc. ecc.

(2) Non essendovi la possibilità di far pause l'entrata si può rendere abbastanza sensibile impiegando un salto piuttosto grande.

quinta ed ottava) gli conviene perfettamente, usato però con naturalezza, facilità ed eleganza. Il soprano, per la sua posizione, è la parte più scoperta, quindi la più facilmente percepita. Ne segue la necessità di particolar cura nella costruzione di questa parte, alla quale conviene più il moto congiunto che il disgiunto. Il moto congiunto nel soprano è conseguenza del disgiunto nel basso: d'onde il vecchio adagio: *salta col basso se vuoi che le parti cantino*. Il contralto è parte ornamentale, partecipa della natura del soprano, l'eleganza dev'essere la sua qualità caratteristica. Il tenore nella sua posizione di voce media fra l'acuto e il grave tiene unito il complesso. Gli conviene il moto congiunto, proprio delle parti superiori, ed anche il disgiunto, proprio del basso.

Tali le norme e istruzioni generali applicabili al contrappunto di qualsiasi genere e specie. Con quest'avvertenza che:

La severità delle regole è in ragione inversa del numero delle parti.

S'abbia sempre in mente però, che, in materia, assai più dei precetti valgono gli esempi. Onde così si esprime il Paolucci nella sua aurea *Arte pratica di contrappunto:* « È cosa molto utile, per « giungere a ben comporre, non solo il posseder « le regole del Contrappunto, ma anche osservare « le composizioni dei buoni autori, nella disposi- « zione dei soggetti, nel modo di modulare, nella « diversità della condotta, ed insomma conside- « rare come essi si sono contenuti per poterli ben « imitare ».

Ora la polifonia vocale, oggetto dello studio nostro, comprende due stili diversi, corrispondenti a due diverse epoche storiche: lo stile rigoroso (canto a cappella, prima pratica di musica) contrappunto di sole voci, e lo stile misto (seconda pratica di musica) contrappunto di voci con accompagnamento istrumentale. A questa partizione corrispondono, come modelli, eccellenti fra schiere di grandi, due gloriosi nomi Italiani: Palestrina e Benedetto Marcello [1].

---

[1] Dice il Paolucci, parlando dei salmi di Benedetto Marcello: « Se dai giovani fossero ben considerati, « quanto profitto potrebbero ricavare ! » (*Op. cit.*, vol. II, pag. 311, nota *A*).

PARTE SPECIALE

TITOLO PRIMO

Contrappunto sul canto fermo.

PRELIMINARI

Partizione didattica.

Il contrappunto sul canto-fermo si distingue nei due generi seguenti: (4)

I. Contrappunto semplice o eguale (contrapunctum aequalis).

II. Contrappunto composto o ineguale (contrapunctum inaequalis).

Nel primo genere il contrappunto (melodia o melodie contrapposte) è costruito con figure eguali a quelle del canto-fermo. Ne risulta così una contrapposizione di note dello stesso valore, d'onde la denominazione comune di contrappunto a nota contro nota.

Nel secondo genere il contrappunto è costruito con figure diverse da quelle del canto-fermo.

Questo genere comprende due specie:

1ª Specie. Le figure del contrappunto sono frazioni *costanti* delle figure del canto-fermo.

2ª Specie. Le figure del contrappunto sono frazioni *variabili* delle figure del canto-fermo.

Quindi, nella prima specie, i contrappunti consistono in successioni di figure eguali, nella seconda in successioni di figure diverse e variamente combinate; d' onde la denominazione, presa per similitudine, di *contrappunto florido*.

La prima specie di contrappunto composto comprende varietà differenti, che dipendono dalla frazione costante del canto-fermo, presa come elemento dal contrappunto.

Tali frazioni sono $^1/_2$ $^1/_3$ $^1/_4$ $^1/_6$; d'onde le varietà corrispondenti:

I. Le figure del contrappunto sono la metà di quelle del canto-fermo — contrappunto a due note contro una.

II. Le figure del contrappunto sono il terzo di quelle del canto-fermo — contrappunto a tre note contro una.

III. Le figure del contrappunto sono il quarto di quelle del canto-fermo — contrappunto a quattro note contro una.

IV. Le figure del contrappunto sono il sesto di quelle del canto-fermo — contrappunto a sei note contro una.

Nella prima varietà di contrappunto composto le due note possono essere tutte sciolte, o tutte legate o in parte sciolte e in parte legate. Analoga distinzione può farsi (quantunque non esattamente) [1] anche nella seconda varietà del contrap-

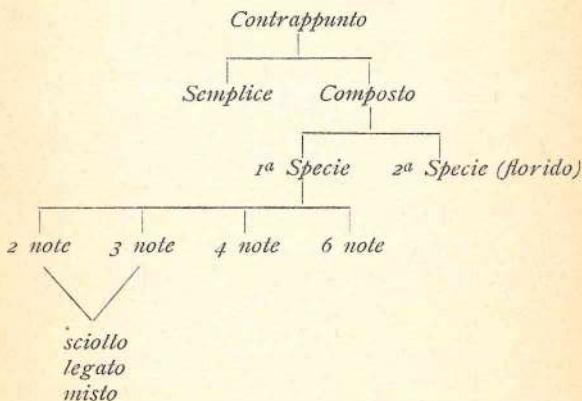
---

[1] Nella seconda varietà non essendo possibili le sin-

punto composto così che le due prime varietà possono ancora suddividersi in:

a) Contrappunto sciolto.
b) Contrappunto legato o sincopato.
c) Contrappunto misto.

Riepilogando in modo sinottico:

---

copi successive, a motivo delle tre note per misura, il contrappunto non può essere, a rigore, altro che sciolto e misto: ma il misto può farsi in due maniere: 1ª l'ultima nota d'ogni misura è costantemente legata con la prima della misura seguente; 2ª la combinazione di note sciolte e legate è arbitraria. Si avrebbe così una distinzione di contrappunto misto, obbligato e libero; ma, per non fare complicazioni, chiamiamo quello contrappunto legato, e questo contrappunto misto.

Il contrappunto semplice è la base dello studio, il florido ne è la meta — le diverse varietà, del contrappunto composto di 1ª specie, non sono che i mezzi tecnici per arrivare al fine che tutte le compendia.

Elementi armonici.

Il contrappunto semplice è basato sopra i soli accordi essenziali; il contrappunto composto sugli accordi essenziali ed accidentali [1].

Contrappunto semplice.

Bisogna distinguere lo stile classico vocale dallo stile moderno.

Lo stile classico nel contrappunto semplice non ammette che le sole triadi del genere diatonico naturale; cioè:

La triade maggiore.
La triade minore.
La triade diminuita [2].

La triade maggiore e la triade minore si possono impiegare nella forma fondamentale e nel primo rivolto — la triade diminuita soltanto nel primo rivolto.

Ne segue che, in questa specie, il basso [3] viene

---

[1] V. il *Man. d'Armonia*, p. 12.

[2] V. il *Man. d'Armonia*, pag. 67, 68.

[3] La parola basso è presa qui per indicare la parte più grave dell'armonia, qualunque sia la voce a cui venga affidata.

a trovarsi con la parte, o con le parti superiori, sempre in rapporti consonanti [1] d'onde l' affermazione, comunissima *ma inesatta* [2] che il contrappunto semplice è costituito di sole consonanze.

Lo stile moderno ammette le triadi del genere diatonico naturale in tutte le forme, e le quadriadi tanto dirette che nei loro rivolti [3].

Contrappunto composto.

Poichè il contrappunto composto si basa sugli accordi essenziali ed accidentali ne segue ch'esso si vale di tutti i mezzi dell'armonia consonante e dissonante.

---

[1] Infatti nelle due forme accettate delle triadi il basso si trova con le parti superiori in rapporto di $\frac{5}{3}$ e $\frac{6}{3}$ cioè in intervalli consonanti.

[2] Diciamo inesatto perchè in questa specie di contrappunto è ammessa la triade diminuita, che è combinazione armonica dissonante (V. *Man. d'Armonia*, pag. 68).

[3] Cfr. Richter e Jadassohn nei rispettivi *Trattati di contrappunto*, parte I, cap. I. Questa larghezza si riferisce però sempre al contrappunto semplice a più di due voci.

LIBRO I

Contrappunto a due parti.

SEZIONE PRIMA

Nozioni e regole generali.

Capitolo unico.

Il duetto (bicinium, diafonia), essendo la più semplice forma polifona, riesce, per conseguenza, meno armoniosa delle altre forme più complesse. Di qui la necessità, nel compositore, di studiarsi a renderla più vaga che sia possibile, compatibilmente ai pochi mezzi di cui può disporre.

Quindi, considerando che le voci sono scoperte, e che per questo anche le minime improprietà vengono facilmente percepite, sarà necessario attenersi *scrupolosamente* e *senza eccezioni* alle regole d'armonia [1] ed a quelle di contrappunto, sia d'ordine generale, che abbiamo esposto altrove, sia d'ordine particolare, che passiamo ad esporre.

---

[1] Sono le regole relative alla successione dei bi-

Regola 1.ª

Nel contrappunto a due parti, qualunque ne sia la specie, è di capitale importanza la scelta delle voci.

Le combinazioni migliori, per il carattere e per l'estensione, sono le seguenti:

Soprano e contralto.

Contralto e tenore.

Tenore e basso.

Il soprano può anche unirsi col tenore e il contralto col basso; non è molto corretta invece l'unione del basso col soprano, sia pel carattere che per la tessitura delle due voci.

---

cordi (*Man. d'Arm.*, pag. 54) enunciate come segue nei trattati di Contrappunto:

Dalla consonanza perfetta alla perfetta si passa per moto contrario ed obliquo.
» » » all'imperfetta si passa per moto contrario, obliquo o retto.
» » imperfetta alla perfetta si passa per moto contrario ed obliquo.
» » imperfetta all'imperfetta si passa per moto contrario, obliquo o retto.

Queste regole classiche si possono riassumere, come ha fatto il P. Martini (*Saggio fondamentale pratico di Contrappunto*) in una sola: « *È vietato di passare per moto retto ad una consonanza perfetta* ». Infatti le parti

Regola 2.ª

I bicordi devono essere scelti e disposti in maniera da rendere chiaramente il senso degli accordi che rappresentano.

Regola 3.ª

L'incrociamento delle parti è ammesso qualche volta ma per poche battute. Eccone i casi:

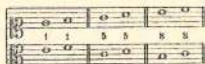
a) Per trarsi da un passo difficile.

b) Per non troncare un buon disegno melodico.

---

possono giungere ad una consonanza perfetta movendo:

a) da una consonanza perfetta di specie uguale
b) » » » » diversa
c) » » imperfetta
d) » dissonanza.

Ora il moto retto dà origine: Nel primo caso alle successioni di unissoni, ottave e quinte:

nel secondo, terzo e quarto caso alle *relazioni* di unissono, quinta ed ottava.

Regola 4.ª

L' intervallo massimo possibile fra le parti del duetto è per alcuni teorici l' ottava, per altri la decima-quinta [1] per altri ancora, che si tengono nel giusto mezzo, la decima [2]. Un precetto assoluto non può darsi in argomento, perchè le diverse combinazioni di voci richiederebbero altrettante norme particolari. In generale però l'intervallo di decima è da accettarsi come regola, salvo però sempre le debite eccezioni.

SEZIONE SECONDA

Contrappunto semplice.

Capitolo unico.

I bicordi possibili sono:
L'unissono.
L'ottava.

---

[1] « Appresso alcuni il contrappunto a due non deve ecceder l'ottava; ma appresso ad altri si concede fino alla quindicesima ». L. Penna, *Li primi albori musicali*, pag. 61. V. anche Tevo, *Il musico Testore*, p. IV, cap. III, pag. 228.

[2] Haller, *Kompositionslehre*, pag. 29.

La quinta (maggiore).
La terza (maggiore e minore).
La sesta (maggiore e minore).
che rappresentano le due forme delle triadi ammesse nel contrappunto semplice ([1]).

Di questi bicordi la quinta rappresenta la forma fondamentale $\binom{5}{3}$, la sesta il primo rivolto $\binom{6}{3}$. I rimanenti sono equivoci, ossia rappresentano entrambe le forme: la terza perchè è comune a tutte due; l'unissono e l'ottava perchè, essendo armonicamente nulli, non riescono a determinare con esattezza le forme dell'accordo, e come raddoppii del basso, possono convenire, più o meno correttamente, ad entrambe. Però questi bicordi (unissono ed ottava) astraendo dal senso che possono prendere nella successione armonica, considerati nella loro essenza in virtù degli ipertoni naturali, rappresentano l'accordo fondamentale maggiore, e, per analogia, anche quello minore.

Da tutto questo risulta che:

La quinta rappresenta esclusivamente accordi consonanti nella forma fondamentale.

L'unissono e l'ottava rappresentano, di preferenza, accordi consonanti (specialmente maggiori) nella forma fondamentale.

La terza rappresenta accordi consonanti e dissonanti (triade diminuita) nella forma fondamentale e nel primo rivolto.

([1]) V. Preliminari del Titolo I, pag. 36.

La sesta rappresenta accordi consonanti e dissonanti in primo rivolto.

Per conseguenza:

I bicordi maggiormente impiegati nel contrappunto semplice sono la terza e la sesta, come quelli che riescono a rappresentare accordi di posa e accordi di moto, e volendo stabilire fra questi bicordi una gradazione, il primo posto spetta alla terza che rappresenta, oltre che specie, anche forme diverse di triadi. Così che la terza è il bicordo più importante del contrappunto semplice a due parti.

Questi dati di fatto suggeriscono facilmente le regole per l'impiego dei varii bicordi:

Il principio e la fine della composizione, richiedendo l'accordo fondamentale della tonica, i bicordi adatti alla prima ed all'ultima battuta sono quelli che possono rappresentare il detto accordo, cioè: l'unissono, la terza, la quinta e l'ottava.

Però se il canto-fermo si trova nella parte superiore l'accordo della tonica non può essere rappresentato che dall'unissono o dall'ottava [1].

---

[1] Infatti sotto la tonica che inizia il *canto fermo* della parte superiore, per stabilire il tono, non può stare che la stessa tonica, d'onde un bicordo di unissono o di ottava (es. *A*). Col bicordo di terza e con quello di quinta il tono resterebbe ambiguo (es. *B* e *C*) avendo l'apparenza nel primo caso del relativo minore e nel secondo del tono della sottodominante

D'onde le regole:

Quando il canto-fermo si trova nella parte inferiore il contrappunto può cominciare e finire in unissono, in terza, in quinta e in ottava.

Quando il canto-fermo si trova nella parte superiore il contrappunto deve cominciare e finire in unissono o in ottava.

Con quest'avvertenza però, che mentre è molto usato il cominciare in terza ed in quinta, non è altrettanto comune il finire con questi bicordi [1].

Il corso della composizione richiede armonia varia e piena, a che si riesce usando di preferenza le consonanze imperfette.

Quanto alle perfette:

L'unissono è da evitarsi assolutamente perchè interrompe la polifonia.

L'ottava si trova press'a poco nelle condizioni dell'unissono, però, essendo armonicamente meno vuota, è permessa talvolta se giustificata da un buon disegno melodico del contrappunto [2].

La quinta è ancor meno vuota dell'ottava, quindi più di questa usata nel corso del contrappunto e specialmente dagli antichi autori. Conviene però

---

[1] Nel contrappunto classico il principio della composizione si fa esclusivamente in consonanza perfetta (unissono, ottava e quinta), la fine soltanto in unissono o in ottava.

[2] Insistiamo sul principio fondamentale, esposto già nei preliminari della parte generale, che il contrappunto si basa essenzialmente sulla melodia.

sempre, come per l'ottava, evitarne il ritorno frequente.

Da quanto abbiamo esposto finora si vede che le consonanze perfette sono molto usate negli estremi, e poco, o nulla, nel corso del contrappunto, mentre tutto il contrario avviene per le consonanze imperfette.

Fra queste ultime il primato spetta alla terza che ha sulla sesta il vantaggio di rappresentare entrambe le forme di triadi ammesse nel contrappunto semplice.

I teorici dello stile a cappella chiamavano la terza la più vaga fra le consonanze (1) onde ne consigliavano l'impiego più nel salire che nel discendere perchè « nell'ascendere si scopre, e scoprendosi si sente la vaghezza ch'è in se stessa » (2). La quale vaghezza più si manifesta col moto disgiunto che col moto congiunto; d'onde il precetto che la terza « quanto più salta tanto più è vaga » (3).

Per la sesta invece, i predetti teorici erano più riservati, specialmente per la maggiore, riguardata come « aspra, dura e crudetta e per ciò da servirsene con gran riguardo » (4). Per questo ne

---

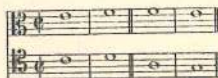
(1) Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali*, lib. II, pag. 25.

(2) Angleria, *Regole di contrappunto*, cap. VII.

(3) Tevo, *Il musico Testore*, parte III, cap. IX, pag. 153.

(4) Penna, *Op. cit.*, libro II, pag. 75.

consigliavano l' impiego piuttosto nel discendere che nel salire « perchè ascendendo si scopre la durezza e discendendo si copre » [1]. La quale durezza più si manifesta col moto disgiunto, d'onde il precetto di non prendere la sesta di salto, specialmente la maggiore così che « a metterla bene bisogna che una parte vada per grado » [2].

Nelle successioni di terze o di seste è bene alternarne la specie, e, nell'ascendere, porre innanzi la maggiore e la minore in seguito, e nel discendere tutto all'opposto [3].

Le successioni di terze e di seste, anche condotte secondo le norme che abbiamo esposte, costituiscono errore quando sono di soverchio prolungate. Infatti esse snaturano completamente la composizione contrappuntistica, dove le melodie devono essere indipendenti quantunque armonicamente unite. *Non sono quindi da concedere più di tre terze o seste in successione*.

Da tutte le norme che abbiamo esposto si ricava

---

[1] Angleria, *Op. cit.*, capo VIII.

[2] Id.

[3] Per quanto abbiamo detto indietro le successioni di terze sono migliori nel salire, quelle di seste nel discendere.

questo precetto fondamentale del contrappunto semplice a due parti:

Il moto armonico preferibile è il contrario perchè con questo si evitano molti procedimenti erronei senza discapito della vitalità delle melodie, ciò che è proprio del moto obliquo coll'inerente immobilità d'una parte.

Esercizii.

Prendere un cantus-firmus (V. la raccolta alla fine del manuale) collocarlo dapprima alla parte inferiore, e costruirvi dei contrappunti diversi cambiando ogni volta le voci. Dopo di chè si porrà il cantus-firmus alla parte superiore, e si procederà analogamente nella costruzione dei contrappunti inferiori.

Secondo l'esigenza delle voci combinate il cantus-firmus può venire trasportato di tono.

ESEMPI

Contrapunctum
1.
Cantus firmus

Cantus firmus
2.
Contrapunctum

Cantus firmus
6.
Contrapunctum

Cantus firmus
7.
Contrapunctum

Cantus firmus
8.
Contrapunctum

Osservazioni.

Gli esempi 1 e 2 tratti dal Gradus ad Parnassum del Fux sono di stile rigoroso classico e, come quello, basati sui modi del canto-fermo [1].

Es. 1 [2]. Modo dorico.

Nel corso della brevissima composizione si vede ripetuto per tre volte il bicordo di quinta maggiore (battute 1, 4, 6). Ora, se nella prima misura

---

(1) V. Appendice, nota 5.

(2) *Exercitii Lectio I de nota contra notam*, pag. 47.

l'impiego della quinta è conforme alle regole, nelle altre due non è secondo i principii che abbiamo esposto. Però l'andamento melodico graduale del contrappunto (battute 3, 4, 5, 6) può abbastanza giustificare il troppo largo impiego di questo vuoto bicordo.

Nelle battute 5 e 6 si trova la relazione armonica di tritono allo scoperto (1). Il passo è giustificato perchè il modo dorico non ha il si bemolle in direzione ascendente; per di più le parti cantano bene e il passaggio dalla terza maggiore alla quinta avviene, come vogliono i classici, per semitono (2).

Le terze delle battute 2 e 3, sono, come vuole la regola, di specie diversa: sarebbe meglio però, trattandosi di successione discendente, se la minore precedesse la maggiore come si vede praticato nelle misure 7 e 8.

Regolare è la risoluzione della terza maggiore in sesta (3) (misure 8 e 9) e della sesta maggiore in ottava (4) (misure 11 e 12) formula consueta di

---

(1) V. Regole generali, pag. 25.

(2) Tevo, *Il musico Testore*, parte III, c. IX, p. 157.

(3) La terza maggiore brama allontanarsi, perciò è bene indirizzarla alla sesta maggiore e meglio alla sesta minore (Lorenzo Penna, *Li primi albori musicali*, pagina 27).

(4) La sesta maggiore tende ad allargarsi e il suo proprio passaggio è all'ottava, specialmente movendosi le parti per grado e per moto contrario (Tevo, *op. cit.*, pag. 168; Penna, *op. cit.*, pag. 29).

cadenza quando il cantus-firmus si trova nella parte inferiore [1].

Esempio 2. — Modo lidio. — Dalla quarta alla settima battuta le parti incrociano in modo elegante e naturale. Se non che il tenore canta in tessitura troppo grave e riesce debolissimo in confronto al basso che canta nel centro. Trasportato per soprano e contralto il contrappunto guadagnerebbe nell'effetto.

Gli esempii 3, 4, 5, 6, 7, 8 sono basati sulla tonalità moderna.

Esempio 3. — Comincia con l'unissono dal quale si passa alla terza minore conforme al precetto del contrappunto rigoroso:

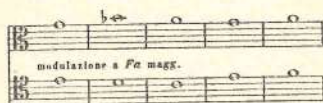
« Movendosi tutte e due le parti è meglio an-
« dare dall' unissono alla terza minore che alla
« maggiore » [2].

Dalla terza minore si passa alla sesta minore; passaggio tollerato, mentre la terza minore tende piuttosto a restringersi. Ottimo è invece il passo seguente essendo che la sesta minore tende più a restringersi che ad allargarsi. Le due terze delle battute 4 e 5 sono regolarissime perchè di specie diversa ed, essendo in direzione ascendente, la maggiore precede la minore. Le due seste delle misure 10 e 11 sono irregolari perchè entrambe maggiori e il passo riesce un po' duro. Facendo il Si be-

---

(1) È tradizionale nel *cantus-firmus* la cadenza dal secondo grado alla tonica.

(2) Penna, *op. cit.*, lib. II, pag. 32.

molle (battuta 10) il passaggio sarebbe raddolcito; bisognerebbe, nel caso, togliere il diesis al sol [1] della 12ª battuta, operando una modulazione alla quarta.

Le due terze maggiori delle battute 12 e 13 sono regolari perchè le voci procedono per semitono [2]. Le modulazioni accennate alle battute 8 e 12 sono di stile perchè a toni relativi (dominante e relativo minore).

Esempio 4. — Alle battute 5 e 11 si trova impiegato il bicordo d' ottava giustificato dall'andamento melodico del contrappunto. Alla battuta 9 le parti sono piuttosto distanti (bicordo di dodicesima), ma per breve tratto però, perchè nella misura seguente ritornano alla distanza normale.

Esempio 5.— Comincia con la terza; le modulazioni, indicate dagli accidenti del canto-fermo, sono necessarie data la lunghezza del medesimo. L'ottava, alla misura 8, è una conseguenza della modulazione; sostituendovi la 3 si avrebbe la ri-

---

[1] Altrimenti il procedimento del contrappunto sarebbe troppo cromatico.

[2] V. Regole generali a pag. 25 (in nota).

petizione di uno stesso passaggio *(la si do)* nelle misure 7, 8, 9 e 10, 11, 12. In questo frammento le parti si allontanano fino alla 13, (battute 9 e 12); ma il salto d'ottava della melodia, (battute 12 e 13), ristabilisce l'equilibrio fino al termine.

Esempio 6. — Ha il C-f. nella parte superiore. Nella prima misura del contrappunto, anzichè una nota, vi è una pausa; così è resa più efficace la susseguente entrata del basso, che è poi facilissima perchè prende la stessa nota lasciata dal tenore. In condizioni simili tale mezzo è molto consigliabile.

Esempio 7. — Ha lo stesso canto-fermo dell'esempio 4 ma trasportato in la minore, [1] e posto nella parte acuta.

Esempio 8. — Ha lo stesso cantus-firmus dei numeri 1 e 2, intavolato però in re minore anzichè in modo dorico; ma può considerarsi indifferentemente nei due modi, perchè il contrappunto non fa mai sentire il si bemolle. Anzi il do naturale della battuta 7 è proprio dell'antica tonalità.

Per la pausa della prima misura vale l'osservazione fatta circa l'esempio 6.

---

[1] V. più avanti relativamente ai trasporti.

SEZIONE TERZA

Contrappunto composto.

Articolo I.

Contrappunto composto di 1ª specie

CAPITOLO I.

Regole comuni a tutta la specie

I.

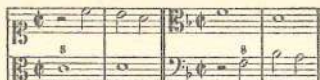
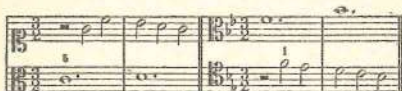
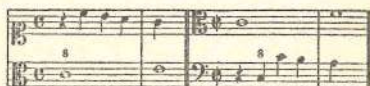
Per l'impiego dei bicordi è necessario distinguere, come nel contrappunto semplice, i tre momenti diversi: principio, fine e corso della composizione.

Per ciò che riguarda il principio della composizione, alle norme date pel contrappunto semplice [1], applicabili anche al caso presente, aggiungiamo la presente regola generale:

La prima nota del contrappunto può essere sempre sostituita da una pausa dello stesso valore.

---

[1] V. a pag. 43 e segg.

In tal caso la nota seguente dev'essere in consonanza perfetta ([1]).

Contrappunto a due note contro una

Contrappunto a tre note contro una

Contrappunto a quattro note contro una

Contrappunto a sei note contro una

Per ciò che riguarda la fine della composizione non abbiamo che da ripetere quanto abbiamo detto per il contrappunto semplice ([2]).

Per ciò che riguarda il corso della composizione è norma generale che:

([1]) Per quanto abbiamo aggiunto alla regola concernente il principio della composizione (pag. 43 e segg.) la nota successiva alla pausa può essere anche la terza dell'accordo quando il Cf. si trova nella parte inferiore.

([2]) V. pag. 43 e segg.

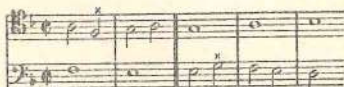
L'impiego dei bicordi è subordinato ai tempi della misura.

Specifichiamo :

Consonanze.

a) Perfette.

L'unissono è ammesso in tutte le varietà della specie e tanto più facilmente quanto più piccolo è il valore delle note del contrappunto. *Però sempre a condizione che non si trovi in principio di battuta.*

È poi norma del contrappunto rigoroso che le note susseguenti l'unissono procedano per moto congiunto.

L'ottava e la quinta, armonicamente meno nulle dell'unissono, sono ammesse anche in principio di battuta, *ma in via affatto eccezionale* e purchè giustificate dall'andamento melodico della parte.

b) Imperfette.

Come nel contrappunto semplice, le consonanze imperfette hanno, in tutta questa specie, il più largo impiego.

Dissonanze.

Ricordiamo la nota distinzione delle dissonanze

in base alla loro preparazione [1] cioè dissonanze di passaggio e dissonanze per sincope o legatura.

Le dissonanze di passaggio occupano generalmente i tempi deboli [2] e sono collocate per grado congiunto fra due consonanze.

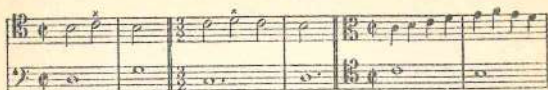
Nello stile rigoroso l'introduzione delle dissonanze nel contrappunto composto deriva dal ridurre a congiunto il moto naturalmente disgiunto d'un salto di terza.

È quindi erroneo l'impiego della dissonanza quando non risponda a questo principio.

---

[1] V. il *Manuale d'Armonia*, pag. 55 e segg.

[2] Per la distinzione delle note di passaggio in note di passaggio propriamente dette e appoggiature (Vedi *Manuale d'Armonia*, pag. 29) le dissonanze sono accettate dai moderni anche sul tempo forte. Già il Cherubini contempla questo caso, ma in via affatto eccezionale « sia per evitare che il movimento della melodia sia troppo disgiunto, sia per ovviare ad altri inconvenienti » (*Trattato di contrappunto*, pag. 19).

Per esempio:

Queste così dette *note che dànno la volta*, cioè ritornano indietro, non sono ammesse nello stile a cappella ([1]). Ma nello stile moderno, tali dissonanze vengono accettate come note d'ornamento (broderies) ([2]).

Le dissonanze per legatura o sincope occupano invece i tempi forti. Rimandiamo pei dettagli a pag. 67 e segg. dove ne trattiamo diffusamente.

II.

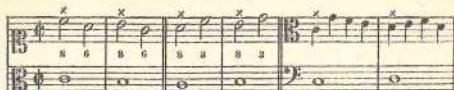
Le note dei tempi deboli non bastano a correggere gli erronei procedimenti dei tempi forti ([3]). Così p. es. i seguenti passi si considerano come

---

([1]) Veggansi in proposito, nelle opere citate, gli ammonimenti del Fuz e del Padre Martini.

([2]) Vedi più innanzi a pag. 80.

([3]) Questa regola deve prendersi come assoluta per le successioni proibite di ottave e di quinte reali. Per le quinte e ottave coperte le note in tempo debole possono bastare a correggerle, purchè dalla consonanza del tempo debole a quella del tempo forte successivo si proceda per moto contrario. Così p. e. le successioni

altrettante serie d'ottave successive non ostante le note interposte:

Questo perchè i tempi forti, come più sensibili, sono i più importanti della misura.

---

seguenti, proibite per le quinte nascoste, nel contrappunto semplice

diventano accettabili in contrappunto composto, riducendole alle forme seguenti:

CAPITOLO II

Contrappunto composto.

Due note contro una.

Questa prima varietà di contrappunto composto risulta dal contrapporre ad ogni nota del cantus-firmus due note di ugual valore.

Quindi:

I. Le note del contrappunto devono avere metà valore di quelle del cantus-firmus; per conseguenza, se questo è, come si usa generalmente, costituito di semibrevi, quello sarà costituito di minime.

II. Ogni misura comprende due tempi il primo dei quali è forte il secondo debole.

Le note costituenti il contrappunto possono essere tutte sciolte, oppure tutte legate, o, finalmente, in parte sciolte e in parte legate. Ne vengono così tre qualità diverse di contrappunto a due note contro una:

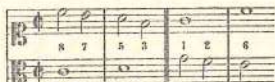
I. Contrappunto sciolto.
II. Contrappunto legato o sincopato.
III. Contrappunto misto [1].

---

[1] Il contrappunto sciolto corrisponde alla seconda specie della partizione classica; il contrappunto sin-

I.

Contrappunto sciolto.

È norma assoluta nello stile rigoroso di mettere nel tempo forte sempre un bicordo consonante. Il tempo debole può essere in consonanza oppure in dissonanza. Nel 1° caso la melodia può muoversi indifferentemente per grado o per salto, nel secondo il moto congiunto è di rigore.

Ammettono poi i moderni facilmente la dissonanza anche sul tempo forte quando il buon andamento melodico della parte lo richieda.

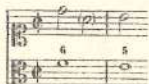
---

copato alla quarta; il misto è la riunione delle due specie anzidette che costituisce il contrappunto a due note contro una della scuola moderna (V. Richter, *Trattato di contrappunto,* parte I, cap. III, pag. 31 e Jadassohn, pag. 24 e seg.).

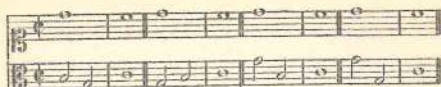
ESEMPI

Contrapunctum
1.
Cantus firmus
Cantus firmus
2.
Contrapunctum
Contrapunctum
3.
Cantus firmus
Cantus firmus
4.
Contrapunctum

Osservazioni.

Esempio 1. — (Fux, op. cit. pag. 58). Modo dorico. — Nella prima misura sarebbe stato forse più opportuno cominciare con la pausa, perchè il *la*, nota iniziale, si sente per tre volte quasi consecutive, e sempre nel tempo forte (battute 1, 2, 4). Nelle misure 9 e 10 si vede in pratica il caso della nota in tempo debole che salva le quinte nascoste.

Nella penultima battuta i due accordi $\binom{5}{3}$ e $\binom{6}{3}$ costituiscono la formula comune di cadenza quando il cantus-firmus si trova nella parte inferiore. La relazione di tritono fra le misure 9ª e 10ª non ha nulla di riprovevole.

Esempio 2. — (Haller, op. cit. pag. 40). Modo lidio. — Nella penultima misura del contrappunto si trova una sola nota anzichè due. È questa una delle formule di cadenza usate dai polifonisti dello stile a cappella quando il cantus-firmus è nella parte superiore.

Eccone alcune altre:

Esempio 3 e 4. — (Tonalità moderna). — In questi esempii si vede impiegato il salto di sesta maggiore (battute 5ª e 6ª dell'es. 3, e battuta 6ª dell'es. 4) escluso in ogni caso dallo stile rigoroso, e il salto di sesta minore (battuta 13ª dell'es. 3) che i severi non permettono che in casi speciali nel contrappunto a due note contro una [1].

L'intonazione dei salti in parola è però facilitata dal senso degli accordi (accordi spezzati). Per di più il caso dell'es. 4 ha in suo favore il fatto che il contralto viene a prendere la stessa nota del soprano.

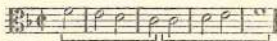
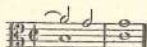
La dissonanza in tempo forte alla battuta 10ª dell'es. 3 è giustificata dall'andamento melodico graduale della parte e dal moto contrario.

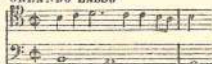
L'alterazione cromatica alla battuta 15ª dello stesso esempio è accettata dai moderni. Noi l'abbiamo segnata fra parentesi perchè non la crediamo molto adatta al contrappunto vocale [2].

---

[1] V. Cherubini, *Regola VII del contrappunto di 2ª specie.*

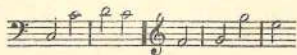
[2] Per la difficoltà d'intonare con la voce il semitono.

Togliendo l' alterazione si ha la replica della stessa nota, ciò che assai di rado è consigliabile ([1]), ma pure talvolta ammissibile; in questo caso per esempio, perchè la replica avviene in tempo debole e le due note uguali si trovano l' una alla fine, l'altra al principio di due frasi che sono, per giunta, anche simmetriche.

Da evitarsi invece assolutamente sono certe ripetizioni in principio di battuta, per es.:

Alla terza battuta dell'esempio 4 è praticato l'unissono in tempo forte. È in verità un errore, perchè

([1]) Usavano, con eccellente effetto, i classici la replica della stessa nota nelle così dette *diminuzioni* alle legature, o anticipazioni nelle risoluzioni delle dissonanze. Eccone due esempi:

interrompe la polifonia; ma la dissonanza di seconda che ne segue, risolta poi così efficacemente in sesta, è tanto buona che, almeno nel nostro modo di vedere, giustifica l'infrazione alla regola. E sta ancora in favore il fatto che le battute 2ª e 3ª s'aggirano sullo stesso accordo (settima di dominante), del quale si vengono a percepire, con le due parti, tutte le note costitutive.

Nelle battute 3ª e 4ª dello stesso esempio la parte inferiore ha un intervallo di 9ª in due salti successivi:

ma uno dei salti è l'ottava, e la parte procede poscia ascendendo in base al principio:

Se, in casi simili, il salto d'ottava è discendente, la parte deve procedere poi per movimento ascendente, e se il salto d'ottava è ascendente, la parte, (dopo l'intervallo di nona in due salti) deve procedere per movimento discendente [1].

La nota legata della battuta 14ª è ammessa per eccezione anche nello stile rigoroso, sia il contrappunto nella parte superiore o nell'inferiore.

---

[1] Th. Dubois, *Traité de contrepoint*, pag. 12, nota 1.

II.

Contrappunto legato o sincopato.

Le note del contrappunto hanno lo stesso valore di quelle del cantus-firmus, ma sono disposte in modo che la prima metà si trova sul tempo debole d'una battuta, e l'altra sul tempo forte della battuta successiva.

Ne risultano quindi due note di contrappunto contro una di canto-fermo:

Regole.

I.

La nota legata dev'essere in consonanza nel tempo debole.

Nel tempo forte può essere in consonanza oppure, e meglio, in dissonanza. Nel primo caso la

melodia può muovere tanto per grado che per salto; nel secondo il moto congiunto è di rigore[1].

II.

Le dissonanze più consigliabili, nel contrappunto a due parti, sono: la settima (quando il cantus-firmus è nella parte inferiore) e la seconda (quando il cantus-firmus è nella parte superiore)[2].

III.

È permesso qualche volta d'interrompere il movimento sincopato, ma in via affatto eccezionale. Espediente simile « non dev'essere usato se non dopo aver inutilmente tentato tutti i mezzi possibili di sincopare »[3].

---

(1) E ciò per la regolare risoluzione delle dissonanze (V. il *Manuale d'Armonia*, pag. 56).

(2) L'efficacia delle dissonanze di nona e di quarta dipende dalle note con le quali vengono accompagnate, che sono, per quella, la terza, e per questa, la quinta:

Ecco perchè nel contrappunto a due parti, non potendo avverarsi queste condizioni, il loro uso non è consigliato.

(3) Cherubini, *op. cit.*, pag. 32.

IV.

La sincope può mascherare ma non correggere gli errori d'armonia:

Quindi i passi di questo genere:

devono evitarsi proprio come se fossero così:

Cantus firmus
4.
Contrapunctum

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Osservazioni.

Esempi 1 e 2. — (Fux, op. cit.). Modo dorico. — Dalla 5ª alla 6ª misura, giusta la concessione di cui la regola III, (pag. 68) è stata interrotta la sincope, ma ripresa subito alla seguente misura.

Esempio 3. — (Tonalità moderna). — Alla battuta 9ª si vede impiegato il bicordo di nona, contrariamente a quanto abbiamo detto alla regola II. La giustificazione sta nel procedimento melodico progressivo della parte di contrappunto:

Alla misura 11ª vi è un incrociamento di parti: il soprano passa, per mezza battuta, sotto il contralto — il *mi* del soprano diventa così la base del bicordo, che è quindi una terza anzichè una sesta.

La battuta 13ª è vuota d'armonia perchè le due note contrapposte formano le consonanze perfette 5ª ed 8ª. Si è operato in tal modo per non interrompere la sincope; facendo p. es. così:

12 13 14

il passaggio ne guadagnerebbe certamente.

III.

Contrappunto misto.

È una combinazione delle due varietà precedenti. Ecco qualche esempio:

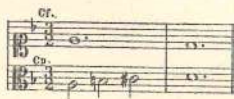
ESEMPI

CAPITOLO III

Contrappunto composto.

b) *Tre note contro una.*

Questa seconda varietà del contrappunto composto risulta dal contrapporre ad ogni nota del cantus-firmus tre note di egual valore.

Per conseguenza il ritmo della composizione dev'essere di tre tempi, con una nota per ciascun tempo.

Delle tre varietà del contrappunto composto a due note contro una (sciolto, legato e misto) qui non sono possibili che due, lo sciolto ed il misto.

I.

Contrappunto sciolto.

Il primo tempo della battuta (tempo forte) dev'essere di regola in consonanza [1]. Gli altri due possono essere in consonanza oppure in dissonanza.

---

[1] V. la riserva a pag. 61.

Per l'impiego della dissonanza è indispensabile il moto congiunto.

Osservazioni.

Gli esempi 1 e 2, presi dalla citata opera dell'Haller (1), sono lavorati nello stile classico rigo-

---

(1) Pagg. 43 e 42.

roso. Il n. 1 è in modo misolidio, il n. 2 in modo lidio.

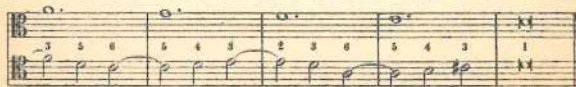
L'esempio 3 è nella tonalità moderna.

II.

Contrappunto misto.

La combinazione delle note legate con le note sciolte può farsi in due maniere:

I. L'ultima nota d'ogni misura è costantemente legata con la prima della misura seguente. (V. gli esempi n. 1 e 2).

II. La combinazione è fatta secondo l'arbitrio del compositore (es. 3).

Contrapunctum
3.
Cantus firmus

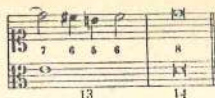
Osservazioni.

Esempio 1. — (Modo dorico, stile rigoroso) (¹). — Presenta alla battutta 8^{a} una forma speciale nel contrappunto. — Per la spiegazione mandiamo lo studioso più avanti, a pag. 91, dove ne parliamo diffusamente.

Esempio 3. — (Tonalità moderna). — Alla battuta 12^{a} la dissonanza di settima risolve sul terzo quarto anzichè sul secondo. Anche per questo particolare rimandiamo a pagina 91.

La formula 7^{a}, 5^{a}, 6^{a}, della misura 13^{a}, è una contrazione della formula $7^{a}, 6^{a}, 5^{a}, 6^{a}$ dell'esempio n. 1; cioè il passo:

(¹) Haller, *op. cit.*, pag. 57.

stà invece del passo:

Di questo artifizio commendevole parleremo diffusamente nel contrappunto a quattro note contro una.

CAPITOLO IV

Contrappunto composto.

c) *Quattro note contro una.*

Questa terza varietà di contrappunto composto risulta dal contrapporre ad ogni nota del cantus-firmus quattro note di egual valore.

Quindi:

Le note del contrappunto devono avere un quarto del valore di quelle del cantus-firmus. Per conseguenza se questo è, come si usa generalmente, costituito di semibrevi, quello sarà costituito di semiminime ([1]).

([1]) Le quattro semiminime devono essere tutte sciolte. Però qualche autore moderno ammette da una battuta all'altra la nota legata (Richter, *op. cit.*, pag. 44, Jadassohn, *op. cit.*, pag. 42).

Le misure possono considerarsi tanto semplici che composte; nel primo caso sono costituite di due tempi con due note per tempo, nel secondo sono costituite di quattro tempi con una nota per tempo.

Regole.

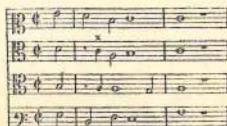
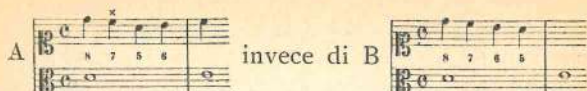
I.

La prima nota d'ogni misura dev'essere in consonanza [1]; le altre note possono essere in consonanza oppure in dissonanza; ma la dissonanza deve trovarsi fra due consonanze, e la melodia deve procedere per moto congiunto.

È però comune, fra gli autori del classico stile a cappella, di passare dalla dissonanza alla consonanza con un salto di terza anzichè col prescritto movimento graduale [2]:

---

[1] Anche questa regola va soggetta alle eccezioni cui abbiamo accennato nel contrappunto a due note contro una (V. pag. 61).

[2] Ecco un esempio del Palestrina:

Litanie a 4-Libro II.

Questa consuetudine elegantissima, conosciuta con la denominazione di *nota cambiata* ([1]), diede materia a grandi controversie e fu anche acerbamente biasimata ([2]). Noi però la indichiamo agli studiosi come eccellente, perchè non deroga ai buoni principi dell'armonia ([3]), e rappresenta un bel modo di cantare, ciò che è fine principale del contrappunto.

II.

Le note di passaggio hanno, in questa varietà di contrappunto, una grandissima importanza per-

---

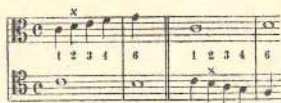
([1]) Oppure anche nota di Fux, non già perchè ne sia stato l'inventore, ma bensì il legislatore.

([2]) Così il Cherubini, *op. cit.*, pag. 26.

([3]) Nell'esempio in parola il contrappunto scende dall'ottava del fondamentale *(re)* alla quinta *(la)* per mezzo di due note di passaggio *(do* e *si)*. In *B* l'ordine è regolare (8, 7, 6, 5), in *A* è invertito (8, 7, 5, 6), e la quinta arriva subito dopo la settima in conseguenza dell'elisione della sesta, che entra invece dopo la quinta:

chè è dal modo con cui esse vengono impiegate che dipende la bellezza della composizione [1].

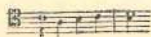
Ecco qualche norma in proposito:

La nota di passaggio in intervallo di seconda col cantus-firmus è buona quando il contrappunto dall'unissono va alla terza:

È invece da evitarsi quando il contrappunto dalla terza va all'unissono [2]:

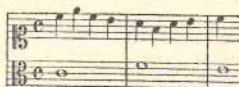
L'impiego della nota di passaggio sul terzo tempo della misura (misura composta) è sempre possibile, ed anzi molte volte preferibile, checchè ne dicano i pedanti, a quello della nota reale, perchè rende il contrappunto migliore.

---

[1] La genialità nelle antiche composizioni dipende molto dalle note di passaggio, usate con ardita franchezza e con senso squisito.

[2] Specialmente se l'intervallo di seconda, che ne è conseguenza, risulta minore.

Fra i due passi seguenti sembra a noi preferibile il B, e di gran lunga:

L'armonia moderna accetta facilmente quelle note d'ornamento alle quali i francesi hanno dato il nome di *broderies:*

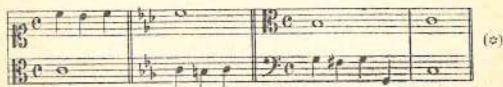
Gli antichi non impiegavano mai questo mezzo ([1]). In simili casi essi prendevano la terza sopra o sotto; esempio:

Per quanto l'uso degli antichi sia più raccomandabile, non per tanto, avendo le note ornamentali nella moderna musica un così largo impiego, ci sembra necessario darne qualche cenno:

Queste note si distinguono in superiori ed inferiori.

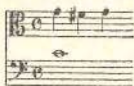
([1]) Vedi quanto abbiamo detto altrove in proposito (pag. 58).

Le superiori si fanno sempre diatonicamente (intervallo di seconda maggiore o minore secondo il modo della tonalità).

Le inferiori si fanno in diversi modi:

Quella del fondamentale si fa sempre con la seconda minore, diatonica o cromatica:

(*) In queste formule di cadenza si può anche impiegare come nota d'ornamento la seconda maggiore (*fa* naturale); ciò che si trova usato costantemente da Bach.

Quella della terza minore si fa con la seconda minore — quella della terza maggiore indifferentemente colla seconda maggiore o minore.

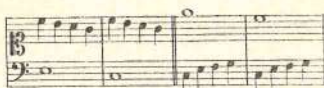
Quella della quinta con la seconda minore.

Osservazione. — L'alterazione della nota di passaggio, e della nota d'ornamento *superiore*, producono una modulazione, ma l'alterazione della nota d'ornamento inferiore non cambia la tonalità.

III.

Sono da evitarsi le successioni di suoni formanti accordi spezzati (arpeggi).

Però gli accordi di settima, per la possibilità di avvicinare in seconda due dei suoni costitutivi (fondamentale e settima) possono venire spezzati con forme melodiche accettabilissime; per es.:

IV.

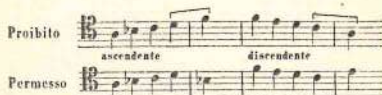
Bisogna evitare la monotonia che risulta dal ripetere le stesse forme nelle misure che si succedono, come nell'esempio seguente:

Ma, « anche quando le stesse figure si ripetono « su altri gradi di scala risultano del pari uni- « formi e monotone, come lo mostrano i seguenti « esempi: » [1]

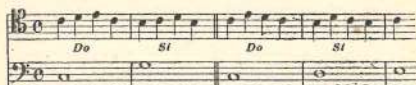
Però, nelle progressioni [2], i passi simili sono necessari ed efficaci, purchè non si prolunghino di troppo.

---

[1] Haller, *op. cit.*, pag. 46.
[2] V. il *Manuale d'Armonia,* pag. 104 e seg.

V.

Evitare, al possibile, il passaggio per intervallo di terza nella stessa direzione da una misura all'altra.

VI.

Evitare il successivo sviluppo perifrastico d'una stessa nota.

Aggiungiamo alcune fra le più comuni formule di cadenza:

ESEMPI

Contrapunctum
1.
Cantus firmus

Cantus firmus
2.
Contrapunctum

Contrapunctum
3.
Cantus firmus

Cantus firmus
4.
Contrapunctum

Osservazioni.

Esempio 1. — (Fux op. cit. pag. 68) Modo lidio. — La terza e l'ottava misura hanno un passaggio irregolare per la moderna armonia, cioè una dissonanza di nona ridotta a seconda. Casi consimili si trovano spesso fra gli antichi, e in condizioni ancor più irregolari, giustificati dalla differenza di timbro fra le voci. Ai nostri giorni, che l'armonia ha stabilito leggi sicure e ponderate, è bene astenersi da queste irregolarità.

Le ottave nelle battute 5ª e 6ª non costituiscono errore perchè si trovano nel secondo tempo (tempo debole).

Esempio 2. — (id. id.). Nelle misure 5ª, 6ª, e 7ª le parti incrociano per far emergere la frase melodica del basso. Nella battuta 7ª l'unissono è impiegato irregolarmente ([1]), irregolarità comune presso gli antichi, e cui si può imitare soltanto quando la diversità di timbro nelle voci possa giustificarla. La battuta 10ª è costruita in base al principio (cui non esitiamo a chiamare pedante) che prescrive l'uso d'una nota reale nel terzo tempo della misura. La stretta osservanza di questo precetto conduce ad un contrappunto povero e monotono; mentre invece una nota estranea all'accordo, che cada sul terzo tempo, rende più vivo il disegno melodico e più piccante l'assieme armonico.

([1]) V. la regola a pag. 56.

Si confrontino fra di loro le due seguenti battute costruite, la prima, in base al precetto di cui sopra, e la seconda contrariamente allo stesso.

Esempio 3. — (Tonalità moderna). — In diversi punti le voci si trovano ad intervalli piuttosto grandi (11ª, 12ª, 13ª, 14ª e 15ª). Bisogna però notare: in primo luogo che le voci sono sempre nel loro registro medio, quindi nessuna delle due è sagrificata; e in secondo luogo che il valore della nota essendo breve gli intervalli si succedano rapidamente, e l'equilibrio presto si ristabilisce.

Esempio 4. — Presenta nelle battute 3ª e 5ª la nota d'ornamento alla seconda superiore.

Il passo in questione si può rendere facilmente alla forma classica, col sostituire alla nota d'ornamento l'intervallo di terza:

Alla battuta 8ª si vede la nota d'ornamento alla 2ª inferiore. La sostituzione del *la* al *si* restituirebbe il passo alla sua forma classica.

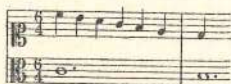
CAPITOLO V

Contrappunto composto.

d) *Sei note contro una.*

Questa quarta varietà del contrappunto composto risulta dal contrapporre ad ogni nota del cantus-firmus sei note di ugual valore.

Il ritmo della composizione sarà quindi:

I. Di sei tempi con una nota per tempo.

II. Di due tempi con tre note per tempo.

Le regole esposte per le precedenti varietà trovano applicazione anche nella presente.

Ne diamo un solo esempio, perchè questa forma di contrappunto viene assai poco praticata.

ESEMPIO

ARTICOLO II.

Contrappunto composto di 2ª specie

(Contrappunto florido)

Capitolo unico.

È noto dalla Partizione didattica (1) che in questa specie di polifonia il contrappunto (2) è costituito da figure diverse, frazioni variabili di quelle del cantus-firmus.

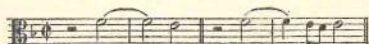
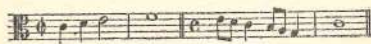
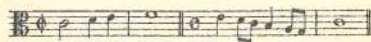
---

(1) Vedi pag. 33.
(2) La parola contrappunto è presa qui nel significato di melodia contrapposta (V. Preliminari, pag. 1).

Regole.

I.

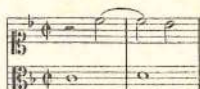
L'impiego delle figure diverse che entrano nella costruzione del contrappunto è regolato dalle norme seguenti:

I. Le legature (o sincopi) si fanno tra figure uguali, oppure tra figure diverse quando la minore è posta dopo la maggiore, es.

II. È difetto di ritmo il collocare due note sul tempo forte e una sola sul tempo debole; per esempio:

È regolare invece il contrario:

Però le due note sul tempo forte possono essere ammesse:

a) Quando la prima delle due note è legata ad una figura precedente (di cui viene ad essere una prolungazione).

b) Quando la nota in tempo debole è sincopata (1).

II.

La risoluzione delle dissonanze per legatura può ricevere diverse varianti.

(1) V. più innanzi un'altra eccezione, pag. 121.

(*) Molto comune fra i classici scrittori, quali il Palestrina, Orlando Lasso, Costanzo Porta, Villaert, ecc.

Eccone un esempio d'Orlando Lasso:

A proposito di queste cosidette *diminuzioni di valore* si legga il Paolucci, *op. cit.*, Vol. I, pag. 6.

(**) Le relazioni d'ottava e di quinta che derivano da queste varianti non sono da prendersi in considerazione.

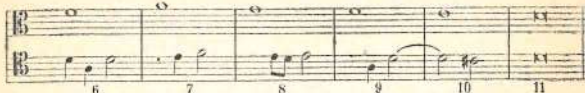
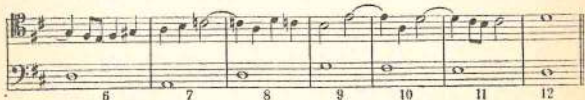
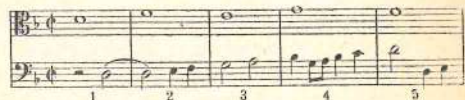
Queste note che si fanno per abbellimento della cantilena, o, come dicesi, per modo di cantare, non ne variano affatto la sostanza.

III.

Bisogna evitare la ripetizione delle stesse figure per non incorrere nella monotonia di cui abbiamo ragionato altrove ([1]). Quindi, come regola generale, non si devono impiegare gli stessi disegni melodici per più di due battute consecutive.

IV.

Le crome, ammesse nel contrappunto florido, devono usarsi con sobrietà. Di preferenza non se ne impiegheranno più di due per battuta, e sempre per moto congiunto e in tempo debole. Dovendone impiegare quattro sarà bene ripartirle nel 2° e 4° tempo, anzichè farle succedere immediatamente.

([1]) V. pag. 83.

Osservazioni.

Esempio 1. — (Dall' opera di Ignaz von Seyfried - Ludwig von Beethoven Studien) [1].

---

[1] Pag. 120 della traduzione italiana.

La dissonanza di settima della seconda misura viene a risolvere propriamente nella battuta che segue; ciò che è consentito in via di eccezione — in tal caso sono comunemente usate le note d'ornamento superiore; per es.:

La minima puntata delle battute 5ª, 7ª, 8ª e 9ª si trova spesso negli antichi autori. Ai nostri giorni, fra una battuta e l'altra, si usa di preferenza la legatura:

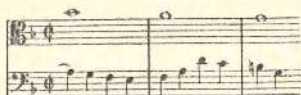
La cadenza è fatta secondo la formula classica, cioè col ritardo di settima in sesta in contrappunto a due note contro una.

Esempio 2. — (Fux, op. cit. pag. 77). Modo dorico. — Il disegno delle battute 3ª e 6ª è spesso usato nel contrappunto florido: il senso della quarta e sesta, che si stabilisce sul secondo quarto, non ha niente di riprovevole dato il breve valore e la posizione che occupa (tempo debole).

Esempio 3. — Tonalità moderna. — Il contrappunto comincia con la pausa di semiminima anzichè con quella di minima usata negli esempi precedenti, e finisce non conforme alla regola classica (V. l'osservazione a proposito dell'es. 1), regola cui non è affatto indispensabile di seguire.

Esempio 4. — Tonalità moderna. — Alla battuta

8ª si potrebbe facilmente alzare il basso, che scende molto nel grave, restando così troppo distante dal contralto.

Ecco la modificazione possibile:

Nelle battute 10 - 11 il ritardo è preparato da una semiminima. Gli autori severi biasimano simili passaggi, e stabiliscono, come precetto, che la dissonanza venga preparata da una minima (1).

---

(1) Dubois, *op. cit.*, pag. 20.

LIBRO II

Contrappunto a tre parti.

Il terzetto (tricinium, trifonia) è composizione naturalmente più armoniosa del duetto.

Per questo, e per l'accresciuta difficoltà che deriva dall'aggiunta d'una parte, il rigore assoluto delle regole, relative al contrappunto a due parti, viene qui a temperarsi sensibilmente.

SEZIONE PRIMA

Contrappunto semplice.

Nota contro nota.

Capitolo unico.

Nel contrappunto semplice a tre parti i suoni delle singole melodie possono costituire accordi completi (triadi). Ma, per far meglio cantare le voci, è necessario molte volte sopprimere uno dei suoni dell'accordo: così che questo contrappunto

comprende una successione mista di triadi espresse e di triadi sottintese, ossia una composizione di accordi e di bicordi.

Regole.

I.

Per quanto abbiamo detto a proposito del contrappunto semplice in generale, le combinazioni armoniche proprie del contrappunto semplice a tre parti (stile rigoroso) sono:

a) L'accordo maggiore e minore nella forma diretta.

b) Il primo rivolto dell' accordo maggiore, minore e diminuito.

c) I bicordi ammessi nel contrappunto semplice a due parti col raddoppio di uno dei suoni ([1]).

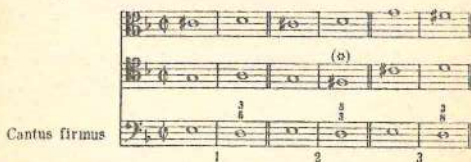
([1]) Il raddoppio si fa, di regola, all'ottava; ma è ammesso anche il raddoppio in unissono, purchè sia originato dal moto obliquo, e le voci, dopo battuto l'unissono, procedano per grado e con moto contrario.

II.

La composizione s'incomincia con l'accordo perfetto della tonica, completo o incompleto secondo l'esigenza delle voci.

Eccone le formule comuni:

III.

La composizione si finisce con una delle seguenti formule (¹):

(¹) Nelle formule accennate si suppone che il cantus firmus abbia, nella penultima misura, la seconda del tono, ciò che è di rigore nel contrappunto classico.

(*) È uso costante nei classici di finire in terza maggiore, anche se la natura del modo importa la terza minore, e anche se « la composizione ricerchi mestizia » (D. Nicola Vicentino, *Pratica di musica*, lib. 4, pag. 82).

IV.

È ammesso di passare per moto retto ad una consonanza perfetta quando si verificano le condizioni seguenti:

a) La parte inferiore procede per salto di quarta o di quinta.

b) La parte che arriva alla consonanza perfetta procede per moto congiunto.

c) La combinazione armonica che risulta da questo procedimento è un accordo completo ([1]).

([1]) Si eccettua il caso della cadenza, cioè quando la voce inferiore salta dalla dominante alla tonica, una delle parti superiori procede dalla seconda alla prima, e l'altra dalla sensibile alla tonica.

Circa la preferenza da darsi all'una piuttosto che all'altra forma delle triadi $\left(\begin{matrix}5\\3\end{matrix}\ \text{e}\ \begin{matrix}6\\3\end{matrix}\right)$ è da notare che gli antichi preferivano gli accordi fondamentali perchè più robusti e pieni. Tuttavia, in certi casi, il primo rivolto era molto praticato perchè assai armonioso: basta citare in proposito le opere di Palestrina, dove abbondano le successioni di terze e seste ([1]).

V.

Negli esercizi d'applicazione il cantus firmus deve essere posto alternativamente a ciascuna parte.

ESEMPI

([1]) I procedimenti di terze e seste danno per conseguenza delle successioni di quarte fra le parti medie,

Osservazioni.

Esempio 1. — Modo dorico [1], stile rigoroso classico. La parte media, dalla quinta alla decima misura, procede per terza col basso. Ciò è poco regolare [2] e poco contrappuntistico [3]. Sta però

---

successioni che non sono affatto proibite, perchè la quarta, nel caso in parola, è da considerarsi consonanza imperfetta.

(da un Graduale di MATTEO ASOLA)

(1) Fux, *Gradus ad Parnassum*, Exercitii II, Lectio I de nota contra notam in Tricinio, pag. 89.

(2) V. la regola III, pag. 46, del contrappunto semplice a due parti.

(3) Perchè le parti della polifonia devono essere indipendenti.

l'attenuante nella varietà delle combinazioni armoniche, che risultano mercè i suoni della parte superiore.

Il principio è secondo la formula *4*, [1] la fine secondo la formula *1* [2].

Alle battute 8ª, 9ª, 10ª, tutte le parti procedono per moto retto, ciò che si può fare benissimo nel passare ad accordi di terza e sesta, com'è il caso in parola.

Esempio 2. — Tonalità moderna. — Comincia con la formula *2;* finisce con la formula *3* [3]. Alla 7ª battuta si fa una modulazione transitoria [4], e alla 9ª si ristabilisce il tono principale. Nelle ultime due battute il tenore passa sopra al contralto con vantaggio evidente delle due melodie [5].

Esempio 3. — Tonalità moderna. — Alla battuta 9ª vi è un accordo di settima di dominante,

---

[1] V. pag. 98.

[2] V. pag. 98.

[3] A motivo dell'incrociamento fra la parte media e la superiore.

[4] Il tono al quale si modula non è bene determinato, potrebbe essere *fa* maggiore, e allora l' accordo seguente sarebbe di 3ª e 5ª, e potrebbe essere *re minore*, e allora l'accordo successivo sarebbe di 3ª e 6ª. La seconda interpretazione è più corretta, perchè se il tono fosse *fa* si avrebbe il raddoppio della terza maggiore in un accordo fondamentale, e una cattiva risoluzione della sensibile ascendente (*mi*).

[5] Però l'incrociamento nell'ultima misura non è approvato dallo stile rigoroso (V. Dubois, op. cit., pag. 7).

accordo non ammesso dallo stile rigoroso, ma accettabile a' nostri giorni dato il carattere della moderna tonalità. Nella penultima misura si è presa una licenza mettendo due note anzichè una nella parte del soprano. Lo scopo è quello di evitare le quinte col tenore, per quanto accettabili essendo la prima maggiore e la seconda minore ([1]).

([1]) È noto, dall'armonia, che non costituisce errore la successione di due quinte di specie diversa quando la maggiore precede la minore. Nei classici vi è maggior larghezza a questo proposito perchè basta la differenza di specie a giustificare le quinte indipendentemente dalla loro posizione. Si legge infatti nel Penna (op. cit., pag. 15) « le quinte si possono fare quando una sia falsa e in tal caso ha da essere la prima buona, la seconda falsa e cadere in terza maggiore. Vi è ancora chi salva cadendo in un'altra quinta che seguisse per grado alle dette due quinte ». Ed ecco un esempio di Lodovico Vittoria:

La diversità di giudizio fra gli antichi e i moderni, dipende dal fatto della tonalità. Le due sensibili hanno per noi una tendenza risolutiva determinata cui non potevano avere negli antichi modi di chiesa. Nell'esempio del Vittoria sta poi in favore la maniera nella quale sono poste le due quinte. Si osservi la parte del contralto, che accomoda il passo egregiamente.

Esempio 4. — Tonalità moderna. — Dall'8ª alla 9ª battuta, fra il tenore ed il contralto, vi sono le quinte nascoste, accettabili perchè non avvengono fra le parti estreme. Sostituendo al *mi* del contralto un *la* l'inconveniente sarebbe tolto, ma a scapito della melodia, come si vede facilmente dal confronto [1].

Nelle battute 10ª e 11ª l'incrociamento fra il tenore e il contralto salva le quinte per moto retto, che sarebbero risultate mettendo il *re* al tenore e il *fa* al contralto. Questo sistema però non è consigliabile altro che quando le voci, come nel caso in parola, hanno timbro diverso e ben distinto; chè se invece si trattasse di due voci eguali le quinte sarebbero bensì tolte per l'occhio ma non per l'orecchio.

---

[1] Infatti il *la* della battuta 9 (forma B) è una brutta ripetizione del *la* della battuta quinta.

SEZIONE SECONDA

Contrappunto composto.

Articolo I

Contrappunto composto di 1ª specie

CAPITOLO I.

Regole comuni a tutta la specie

I.

Il contrappunto costruito con frazioni costanti del cantus firmus va posto ad una sola parte. La parte rimanente ha invece le stesse figure del cantus firmus.

Chiamando A il cantus firmus, B il contrappunto costruito con le frazioni di quello, e C il contrappunto a figure uguali, avremo le seguenti combinazioni possibili:

C B C A B A
B C A C A B
A A B B C C

II.

Gli accordi essenziali [1], ammessi in questa specie, sono le triadi (complete) e le quadriadi (incomplete).

Non si può dare una regola assoluta circa la soppressione dell'intervallo nelle quadriadi; in generale è meglio togliere la quinta piuttosto che la terza, salvo sempre le esigenze del moto melodico delle parti.

Quanto agli accordi accidentali oltre all'artifizio dei ritardi, già ammesso nel contrappunto a due parti, si può aggiungere anche quello del pedale [2].

III.

Altre qualità interessanti di contrappunto composto si ottengono con la mescolanza delle varietà della specie.

a) Contrappunto a due note sciolte.
Contrappunto a due note legate.
b) Contrappunto a due note sciolte.
Contrappunto misto di sciolte e legate.
c) Contrappunto a due note sciolte.
Contrappunto a quattro note.

---

(1) V. il *Manuale d'armonia*, pag. 12, § 4.
(2) V. il *Manuale d'armonia*, Capitolo ultimo.

d) Contrappunto a due note legate.
Contrappunto a quattro note.

e) Contrappunto misto.
Contrappunto a quattro note.

CAPITOLO II

Contrappunto composto.

Due note contro una.

I.

Contrappunto sciolto.

Sono applicabili le stesse regole del contrappunto a due parti, con questa avvertenza, che quando non è possibile avere nel tempo forte un accordo completo, è bene che nel tempo debole si senta l'intervallo mancante.

ESEMPI

B
2.
C
Cantus firmus A
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
Cantus firmus A
3.
C
B
1
2
3
4
5
6
7
8
9
B
4.
Cantus firmus A
C
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

Osservazioni.

Esempio 1. — (Fux, op. cit. pag. 97). Modo Frigio. — Il contrappunto B comincia con la pausa, ciò che è sempre raccomandabile. — Alle battute 3^a, 4^a e 9^a, 10^a, si vedono delle successioni di quinte in tempo forte nel contrappunto B. Nel contrappunto a due parti queste successioni sono assolutamente vietate, non bastando la nota interposta nei tempi deboli a correggerle (1). Nel contrappunto a tre, e più voci, in grazia della pienezza dell'armonia, tali successioni sono accettate facilmente. Sarà bene però non abusarne. La parte del contralto, nelle battute 3^a, 4^a e 5^a, 6^a, ripete il medesimo passo *(fa mi)* il che riesce povero melodicamente.

Esempio 2. — Tonalità moderna. Stile libero. — Il salto di sesta maggiore, alla terza battuta del contrappunto B, è giustificato dalla progressione ascendente; quello della sesta misura dal graduale disegno melodico che viene ad iniziare. Questa battuta è difettosa nel secondo tempo, perchè mancante d'armonia, comunque le tre ottave diverse in quelle condizioni sono tutt'altro che vuote. La battuta seguente ha la dissonanza in tempo, forte, ma pienamente giustificata dall' andamento melodico della parte: quanto al salto di settima minore, nel contrappunto C è facilissimo da intonare; per questo non esitiamo a scriverlo.

---

(1) V. pag. 58.

Alla battuta 11ª, nel contrappunto B, la dissonanza è in tempo forte e procede da un'altra dissonanza. È un passo fuori della regola, ma che l'armonia moderna giustifica pienamente, poichè nelle due battute 10ª e 11ª si succedono gli elementi dello stesso accordo [1]. Altro argomento in favore è poi l'andamento graduale del contrappunto dalla 7ª alla 12ª misura.

Esempio 3. — Tonalità moderna. — Il contrappunto C comincia una battuta dopo, così è più efficace l'entrata della parte; mezzo sempre consigliabile, purchè quest'entrata si faccia sopra una nota facile a prendersi [2]. In questo contrappunto C si vedono spesso impiegate due note, è una licenza qualche volta ammessa, e che può tornar utile ed efficace.

II.

Contrappunto legato o sincopato.

In aggiunta ai principi esposti a proposito del contrappunto legato a due parti è da notare:

---

(1) È l'accordo di tredicesima appartenente al tono di *re* minore.

(2) Così è il caso presente. Infatti il *si*, col quale entra il tenore, è la dominante che è facilmente intonabile dopo il *mi* del contralto e del basso.

I.

Contrariamente al contrappunto a due parti si possono usare qui tutte le dissonanze (seconda, quarta, settima e nona) [1] in virtù della parte d'accompagnamento che vi si aggiunge. A questo proposito si noti che:

La dissonanza di seconda va accompagnata con la quarta o con la quinta.

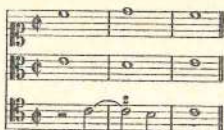
Nel primo caso si ha il primo rivolto d' una triade con ritardo della terza [2], nel secondo la forma diretta di una triade con ritardo del fondamentale.

Talvolta, per il buon andamento delle parti, può

---

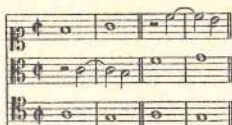
[1] Questi rapporti s' intendono sempre calcolati in base alla parte inferiore.

[2] Infatti la forma A (2^a e 5^a) deriva dalla forma fondamentale B (4^a e 5^a).

convenire di raddoppiare all' ottava la nota del cantus firmus, nel qual caso la seconda resta senza accompagnamento. Esempio:

La quarta si accompagna con la quinta e talvolta con la sesta ([1]). Molto di rado, e solo per necessità, si può accompagnare con l'ottava ([2]).

([1]) Accompagnata con la quinta la quarta riesce doppiamente dissonante, perchè in rapporto di quarta col basso e di seconda, o settima, con la terza parte.

([2]) Qualche volta, nelle composizioni dell'epoca classica, avviene di trovare la quarta accompagnata dalla terza. Eccone un esempio che prendiamo dalla Messa *Repleatur* del Palestrina.

Il passaggio non è certamente regolare anche data la posizione di undecima che assume nel caso la quarta. È noto infatti dall'armonia, che l'undecima e la terza, la tredicesima e la quinta sono intervalli di cui

Accompagnata dalla quinta la quarta è il ritardo della terza in una triade fondamentale. Accompagnata dalla sesta è il ritardo della quinta in una triade in primo rivolto ([1]).

La settima si accompagna con la terza o anche con l'ottava, specialmente quando detta settima si trova nella parte di mezzo. Esempio:

---

l'uno esclude l'altro, comunque le opinioni dei pratici e dei teorici essendo in proposito discordi, sarà bene riguardare il caso in parola come uno di quei tanti ammissibili, non in base alla regola, ma ab auctoritate.

([1]) Infatti la forma A è derivata dalla forma diretta B.

La dissonanza di settima è il ritardo del fondamentale nel primo rivolto d'una triade ([1]).

La nona si accompagna con la terza e, meglio ancora, con la decima ([2]).

La dissonanza di nona è il ritardo dell'ottava nella triade fondamentale.

([1]) Infatti la forma A deriva dalla forma diretta B.

([2]) Con la decima fa seconda fra le parti, e posta con la 3ª fa settima; ora è chiaro che sarà più frizzante colla seconda che colla settima, e per ciò si dice esser meglio colla decima che colla terza. (Paolucci, op. cit., Vol. I, pag. 195).

II.

Contrariamente alla regola generale una dissonanza può venir preparata da un'altra dissonanza, quando la parte inferiore rimane ferma sullo stesso suono. (Pedale) ([1]).

([1]) V. il *Manuale d'armonia*, Capitolo ultimo.

Osservazioni.

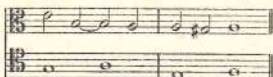
Esempio 1. — (Fux, op. cit. pag. 109). Modo frigio. — Questo contrappunto fornisce occasione a varie osservazioni importanti. Nelle battutte 1ª e 2ª il contralto e il tenore procedono all'unissono; le sincopi vengono a mascherare ma non a togliere l'errore, contro il quale richiamiamo l' attenzione dello studioso. Non è difficile trovare nelle opere della scuola Palestriniana simili procedimenti che l'armonia oggi a ragione condanna, per questo mettiamo apposta l'allievo in sull'avviso.

Alla quarta misura ci troviamo davanti a un altro caso d'errore per la moderna armonia, cioè la nona ridotta a seconda e per conseguenza il ritardo e la nota ritardata insieme. Caso molto comune fra gli antichi e giustificato anche dall'antica teoria. Dice infatti l'Angleria [1]:

---

[1] *Regole di contrappunto.*

« Tre sono le dissonanze della musica e sono « seconda, quarta e settima... La reconciliazione « ovvero risoluzione della seconda è la terza e « l'unissono ».

Ora perchè avvenga la risoluzione con l'unissono è necessario che scenda di grado la parte superiore, come difatti si vede nell'esempio che dà l'autore:

Mentre si sa che nella dissonanza di seconda è la parte inferiore quella che deve scendere.

Tutto questo rivela la confusione fra la nona e la seconda.

Ma, pur distinguendo fra seconda e nona, la teoria ammetteva la riduzione della nona a seconda, pure mantenendo le sue caratteristiche, cioè la risoluzione discendente della parte superiore e l'accompagnamento di terza o decima. Infatti, si veda il seguente passaggio di Giacomo Antonio Perti, nel duetto concertato con organo che abbiamo citato ancora [1]

dove si trova la seconda risolta nell'unissono, ossia

[1] V. Parte generale, pag. 18.

la nona ridotta a seconda. E si legga la giustificazione che ne dà il Paolucci: « Nè si dica che... la « figura sovrapposta non è nona, ma seconda, perchè « benchè sia per una seconda distante dal fonda- « mento, pure serva l'istesse regole della nona, e « la ragione si è, che la seconda allora solamente « intendesi formare, quando lega la parte inferiore, « ma quando questa legatura si fa nella parte su- « periore, benchè l'intervallo sia di seconda, pure « s'intende come se fosse di nona e come nona « si adopera... Di più la nona s'accompagna per « lo più con la decima, e la seconda s'accompagna « per lo più con la quarta, ora in questo passo vi « è l'accompagnamento della decima, perciò questa « legatura dovrà considerarsi nona ».

La chiusa dell'esempio di Fux merita considerazione speciale, perchè, nel contrappunto B, alla forma comune sesta e quinta (es. a) si è sostituita la forma invertita quinta e sesta (es. b) che è molto elegante.

Esempio 2. — Modo dorico ([1]). — Il contrappunto B entra appena nella seconda misura, ciò che è permesso con qualunque parte. Nel caso

([1]) Fux, op. cit., pag. 108.

non vi era però assoluta necessità di fare così, ed il Fux medesimo modifica il principio come segue:

Esempio 3. — Tonalità moderna. — Dalla prima alla seconda battuta, fra il basso ed il contralto, vi è relazione di quinta; e la stessa relazione è fra basso e soprano dalla seconda alla terza. In entrambi i casi però si è nelle condizioni poste per legittimare questa licenza [1]. Dalla seconda alla terza battuta è interrotta la sincope, questa facoltà ammessa già nel contrappunto a due parti [2] è confermata in quello a tre con maggior larghezza. È ammesso pure l'uso della pausa durante la composizione, di modo che il passo potrebbe anche modificarsi così:

---

[1] V. pag. 58.
[2] V. pag. 68.
(**) Il tenore incrociando è il vero basso dell'accordo, per questo il basso può benissimo entrare con la terza.

Alla battuta 6ª vedesi il caso, contemplato nelle regole (1), della settima accompagnata dall'ottava e non dalla terza; nelle battute 7ª ed 8ª il caso della dissonanza preparata da un'altra dissonanza (2); il salto d'ottava, nel basso, non modifica le condizioni del brevissimo pedale (3).

III.

Contrappunto misto.

Combinazione delle due varietà precedenti, nulla è da aggiungere alle norme già esposte.

Passiamo quindi senz' altro a presentarne un esempio.

(1) V. pag. 113.

(2) V. pag. 115.

(3) È il caso comunissimo della cadenza doppia. La legatura di 5ª che risolve a 4ª nella settima misura, è un ritardo del fondamentale nel secondo rivolto dell'accordo della tonica.

CAPITOLO III

Contrappunto composto.

Tre note contro una.

Le regole date per questa specie, nel contrappunto a due voci, combinate con quelle del contrappunto a tre parti di due note contro una, valgono anche nel caso presente. È quindi inutile dirne di più nè appare la necessità di esempi relativi.

CAPITOLO IV

Contrappunto composto.

Quattro note contro una.

Anche qui servono le regole date per l'equivalente specie nel contrappunto a due parti, con quest'avvertenza, che nel principio della misura è bene avere un accordo completo. Questo, beninteso, sempre che lo consenta il buon andamento delle parti, scopo precipuo d'ogni specie di contrappunto.

Osservazioni.

Esempio 1. — (Dubois Traité de contrepoint pag. 28). Tonalità moderna. — Alle battute 1ª e 3ª

si vede praticata la nota d'ornamento superiore propria dello stile moderno.

Esempio 2. — (Jadassohn, Trattato di contrappunto, pag. 55). Tonalità moderna. — Il contrappunto è secondo i precetti della giovane scuola tedesca che consente più libertà circa l'uso degli accordi. Così in principio della 3ª misura si vede impiegato l'accordo di 7ª dominante, nella 9ª l'accordo diminuito e nell'11ª l'accordo di 7ª di 2ª specie in primo rivolto.

Il diesis della nota d'ornamento nella penultima misura è facoltativo. Gli antichi non l'impiegavano mai, i moderni invece lo preferiscono.

Esempio 3. — (Fux, op. cit. pag. 101). — Per l'unissono della 6ª misura vale l'osservazione fatta trattando del contrappunto a due parti.

CAPITOLO V

Contrappunto composto.

Sei note contro una.

Le regole date per questa specie nel contrappunto a due voci, combinate con quelle del contrappunto a tre parti di quattro note contro una, valgono anche per il caso presente.

È quindi inutile il trattarne ancora, nè appare, dato lo scarso uso di questa varietà, il bisogno di esempi relativi.

CAPITOLO VI

Contrappunto con varietà diverse combinate.

I.

Si combinano insieme la I e la II varietà del contrappunto composto a due note contro una. Cioè mentre una parte tiene il cantus firmus, un'altra ha un contrappunto a due note sciolte, e la terza un contrappunto a due note legate.

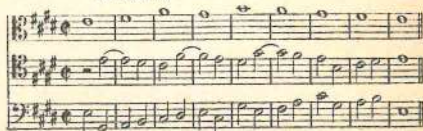
Ne viene di conseguenza che in ogni battuta si possono avere due accordi diversi, e le sincopi dissonanti possono risolvere su altre armonie, cosicchè la composizione acquista ricchezza e movimento.

ESEMPIO

Osservazioni.

Nella prima battuta si succedono due accordi, quello della tonica e quello del sesto grado; nella seconda l'accordo della dominante, con ritardo della terza, diventa, per l'alterazione, triade diminuita sulla sensibile del tono di la minore. Nella 3ª, 5ª, 7ª e 9ª misura la nona preparata dalla terza risolve in terza, anzichè in ottava, in virtù del movimento del basso. Nella misura 12ª si ha una cadenza mista [1] (settima di II specie in primo rivolto, e accordo di dominante).

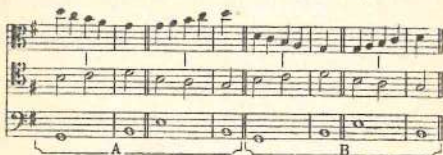
II.

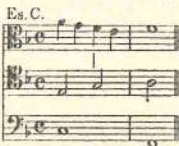
Si combinano insieme la prima e la terza varietà del contrappunto composto a due note contro una. Cioè mentre una parte tiene il cantus firmus, un'altra ha un contrappunto a due note sciolte e la terza un contrappunto misto di note sciolte e legate.

[1] V. *Manuale d'armonia*, pag. 103.

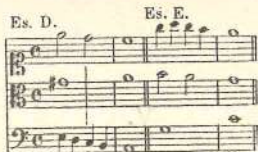
III.

Si combinano insieme la prima varietà di contrappunto composto a due note contro una (sciolte) col contrappunto a quattro note.

In questa combinazione le note dei contrappunti possono trovarsi assai volte in rapporto dissonante. A questo proposito crediamo utile qualche norma pratica.

I. I rapporti dissonanti fra le due parti sono più ammissibili ad intervallo di 7ª o 9ª (Es. A) che non ad intervallo di seconda (Es. B).

II. È necessario il moto congiunto d'ambo le parti (Es. A) o almeno di quella che ha il contrappunto a semiminime (Es. C) (1).

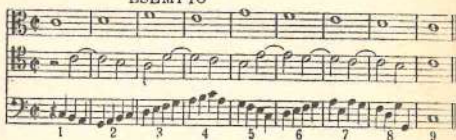
---

(1) A questo riguardo si considera come moto congiunto anche il ritorno per arpeggio sopra la stessa nota.

III. È preferibile che le due parti procedano per moto contrario (Es. A e C) quantunque sia accettabile talvolta anche il moto retto (Es. D ed E).

In D la dissonanza cade sull'appoggiatura, mentre la nota reale dell'accordo è il *si* dell'ultimo quarto. In E la nota d'ornamento *la* si ha come non apposta e la dissonanza di settima riesce preparata.

IV.

Si combinano insieme la seconda varietà del contrappunto a due note contro una col contrappunto a quattro note.

V.

Si combinano insieme la terza varietà del contrappunto a due note contro una (contrappunto misto di note sciolte e legate) col contrappunto a quattro note.

Osservazioni.

Nella prima battuta il contralto attacca la tonica mentre il basso ha la settima ciò che produce una dissonanza di 9ª minore. Comunque l'entrata è tutt'altro che difficile a motivo del *do* tenuto dal tenore e del movimento graduale del contrappunto a quattro note (1).

---

(1) Migliore ancora sarebbe l'entrata se fosse in 9ª maggiore anzichè in 9ª minore:

Nelle battute 2ª e 4ª si vede la quarta risolta in ottava. Ciò non è bello in causa della poca armonia che ha questo bicordo; per altro tale sistema è largamente praticato anche da eccellenti autori, fra cui Benedetto Marcello e il Padre Mattei.

ARTICOLO II.

Contrappunto composto di 2ª specie

(Contrappunto florido).

Capitolo unico.

Le regole esposte a proposito di questa specie nel contrappunto a due parti, unite a quelle per le singole varietà precedenti, che la presente specie compendia, bastano in argomento.

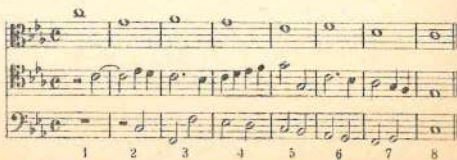
Bisogna aggiungere però che la regola del contrappunto florido a due parti, relativa all' impiego delle due note in tempo forte [1], non ha applicazione, nel contrappunto a tre e più voci,

Da evitare invece è l'entrata in 2ª

[1] V. pag. 90.

quando un'altra parte fa sentire la quarta nota della battuta. Esempio:

Negli esercizi d'applicazione il contrappunto florido si porrà da prima in una sola parte, poscia in tutte e due. Nel primo caso la parte rimanente si farà in contrappunto semplice (nota contro nota col cantus firmus), oppure in contrappunto composto di prima specie, qualunque ne sia la varietà.

ESEMPI

Cantus firmus

1

Cantus firmus

2

1 2 3 4 5 6 7 8

MODERATO
3.
Cantus firmus
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
Cantus firmus
4.
1
2
3
4
5
6
7
8
9
5.
Cantus firmus
1
2
3
4

Osservazioni.

Esempio 1. — (Fux, op. cit. 112). Modo dorico. — Rappresenta la prima combinazione, cioè il contrappunto florido accompagnato da un contrappunto semplice.

Esempio 2. — (Dubois, op. cit. pag. 43). Rappresenta una delle combinazioni di contrappunto florido e di contrappunto composto. La quarta misura è un bellissimo esempio delle due note dissonanti per moto contrario, di cui abbiamo ragionato distesamente altrove. Buonissimo è il movimento della parte a minime dalla terza all'ultima misura.

Esempio 3. — Alle battute 2ª e 3ª il soprano riproduce, all'ottava superiore, il disegno melodico che ha prima il contralto. Quest'artificio chiamasi

imitazione. Riserbando ad altro luogo la trattazione completa del vasto ed interessante argomento [1], basterà accennare che l'imitazione (riproduzione più o meno rigorosa che fa una parte di un disegno melodico antecedentemente proposto da un' altra) è sempre da consigliarsi nel contrappunto. Così la battuta settima del soprano è un'imitazione (alla quarta superiore) della precedente frase del contralto.

Le otto crome della misura settima sono fuori di stile; ma il movimento è moderato e il tempo è ordinario. Nelle battute 7ª e 8ª il contralto fa sentire ancora il tema iniziale. Ciò è efficace perchè dà carattere ed unità alla composizione.

Esempio 4. — La parte del tenore, dal secondo tempo della prima misura al principio della misura terza, costituisce una imitazione [2] all'unissono del contrappunto proposto dal basso. Ne viene per conseguenza una successione di terze fra queste due parti. — Queste successioni, come pure quelle di seste, usate *parcamente,* sono di buonissimo effetto e molto adatte allo stile vocale [3].

---

(1) Le forme della composizione tematica (in preparazione).

(2) V. l'osservazione in proposito nell' esempio precedente.

(3) A questo proposito così si esprime il Paolucci: « Quando il soggetto si può accompagnare o per terza « o per sesta il farlo qualche volta non può essere al- « tro che bene, tanto più se tal accompagnamento porta « seco buona cantilena, perchè in difetto non si deve

Esempio 5. — È di stile assai libero. Le dissonanze di quarta, nelle battute 3ª e 5ª, non sono preparate, il cromatismo del contralto è difficile, quindi l' esempio, essendo molto più adatto per istrumenti che per voci, è meglio considerarlo come saggio di contrappunto istrumentale.

« fare. Facendo tale accompagnamento si può anche « dire che sia una risposta del soggetto fatto per imi- « tazione (è il caso nostro); ma osservi lo studioso che « ciò non si vede praticato di frequente dai buoni com- « positori, e solo alle volte lo fanno quando loro li cade « in acconcio, onde anche qui ci vuol giudizio. »
Op. cit., Vol. II, pag. 222, nota *c*.

LIBRO III

Contrappunto a quattro parti.

Abbiamo detto che il contrappunto a tre parti è meno rigoroso di quello a due: Ora il quartetto (quadricinium, tetrafonia) sarà per conseguenza, ancora meno rigoroso del terzetto. Infatti il rigore dev'essere inversamente proporzionale alle difficoltà che si hanno da vincere, e poichè queste aumentano coll'aumentare delle voci, ne segue che la severità delle regole contrappuntistiche è in ragione inversa del numero delle parti.

SEZIONE PRIMA

Contrappunto semplice.

Nota contro nota.

Capitolo unico.

Gli accordi ammessi nel contrappunto semplice, a quattro parti, sono quelli del contrappunto a tre della medesima specie: vale a dire la triade mag-

giore e la minore, nella forma diretta e nel primo rivolto, e il primo rivolto della triade diminuita [1].

Ne viene di conseguenza che la quarta voce, non potendo aggiungere elementi nuovi agli accordi, sarà necessariamente costretta a fare dei raddoppii.

Non si possono dare regole assolute per la scelta del raddoppio, dipendendo questo in gran parte dall'andamento melodico delle voci; tuttavia potranno servire, come principii generali, le norme stabilite in proposito dall'armonia [2].

Tutte le regole del contrappunto analogo a tre parti restano in vigore, con l'aggiunta che devesi procurare che gli accordi riescano completi sempre che lo consenta l'andamento melodico delle parti. Però nella prima e nell'ultima misura l'accordo può essere incompleto [3].

Crediamo utile esporre le più comuni formule di cadenza in questa specie di contrappunto.

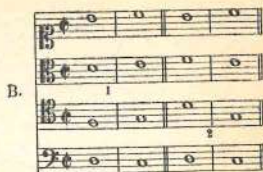
---

[1] Nel contrappunto moderno taluni autori ammettono, in questa specie, anche gli accordi di settima fondamentali e rovesciati, ma con la più stretta osservanza delle regole relative alla loro preparazione e risoluzione (V. Richter, *Trattato di contrappunto*, pagina 15 della traduzione francese, Jadassohn id. id., pag. 3 e seguenti.

[2] V. il *Manuale d'armonia*, pag. 73 e seguenti.

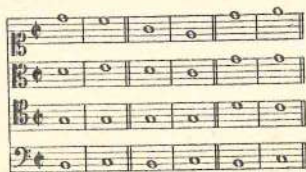
[3] Per lo più senza la terza come usavano spesso i compositori antichi quando la triade finale riusciva minore (modo dorico, frigio ed eolio).

È anche ammesso il principio in unissono oppure in ottava.

I. Il basso scende dalla 2ª alla tonica.

In questo caso nella penultima misura si può raddoppiare la terza (es. A), oppure il basso (es. B).

Se viene raddoppiata la terza una scende e l'altra sale di grado nella risoluzione ([1]).

Se si raddoppia il basso la parte che fa il raddoppio sale di grado alla terza dal tono (V. contralto dell'es. B n. 1), oppure salta alla dominante (V. tenore dell'es. B n. 2) ([2]).

II. Il basso sale dalla settima alla prima del tono.

([1]) La nota raddoppiata viene ad essere la quarta del tono, la quale, nella cadenza, tende più a discendere che a salire (sensibile discendente); per questo sarà bene di affidare alla parte più sensibile la risoluzione regolare, che è quella discendente.

([2]) Le quinte nascoste che ne derivano sono universalmente accettate.

III. Il basso salta dalla dominante alla tonica.

ESEMPI

Osservazioni.

Esempio 1. — Modo dorico, stile rigoroso esempio preso dall' Haller [1]. — Alla prima misura l' accordo è completo, il fondamentale è raddoppiato (raddoppio buonissimo) alla quindicesima, nella parte più acuta, ciò che stabilisce la prima posizione [2]. Il contralto ha la terza dell' accordo, e si trova in 6ª col soprano e col tenore il quale, tenendo la dominante, è in rapporto di quinta col basso. L'equilibrio è perfetto. Nella seconda misura si stabilisce l' accordo di 3ª e 6ª, con terza raddoppiata all'ottava, (tenore e contralto). Il raddoppio della terza nell'accordo in primo rivolto è convenientissimo venendo ad essere la quinta dell'accordo fondamentale [3]. La cadenza è secondo

---

(1) Op. cit., pag. 108.

(2) V. il *Manuale d'armonia*, pag. 75.

La prima posizione essendo la più conveniente al tono moderno di *re* (V. parte generale pag. 23) lo è anche per il modo dorico che con quello ha comune la finale.

(3) V. *Manuale d'armonia*, pag. 73.

la formula I B 2 [1]; l'accordo finale della tonica è maggiore, secondo usavano sempre gli antichi.

Esempio 2. – (Fux, op. cit. 119). Modo frigio. — La cadenza è diversa dalle forme accennate, perchè nel modo frigio la settima non ha il carattere della moderna sensibile ascendente, quindi può venire raddoppiata da una delle parti superiori. Questo raddoppio (che nel caso è nel soprano) risolve discendendo alla quinta del modo.

Esempio 4. — Tonalità moderna, stile libero, esempio preso dal Richter [2]. — Alla battuta 5ª è impiegato l'accordo di quarta e sesta, e alla battuta 6ª il primo rivolto d'un accordo di settima di seconda specie, entrambi esclusi dal contrappunto rigoroso. Nell'un caso, come nell'altro, la preparazione delle relative dissonanze è però fatta secondo le regole dell'armonia. Non è bella la risoluzione (battuta 7ª) sopra il secondo rivolto dell'accordo di settima di dominante, dove la quarta non è preparata. Quanto alla settima posta al soprano (*fa* della battuta 7ª), l'armonia insegna che « quest'intervallo può sempre esser preso senza « preparazione quando fa parte dell'accordo pre« cedente, e quando arriva per moto contrario, « come ha luogo nel caso, fra contralto e soprano » [3].

---

[1] V. pag. 137.
[2] Op. cit., pag. 18.
[3] Richter, op. cit., pag. 18.

SEZIONE SECONDA

Contrappunto composto.

Articolo I.

Contrappunto composto di 1ª specie

CAPITOLO I

Tutto che abbiamo detto a proposito del contrappunto a tre parti [1] va applicato anche al caso presente, con questa differenza, che essendovi una parte di più, il numero delle combinazioni possibili aumenta necessariamente. Infatti chiamando A il cantus firmus, B il contrappunto costruito con le frazioni di quello, e C i due contrappunti a figure eguali del cantus firmus, saranno possibili le seguenti combinazioni:

C C B	C C A	C A C	A B B
C B C	C A C	A C B	B C A
B C C	A C C	B B A	C A C
A A A	B B B	C C C	C C C

[1] V. pag. 96 e seg.

CAPITOLO II

Contrappunto composto.

Due note contro una.

Rimandiamo per le regole al contrappunto a due e tre parti.

I.

Contrappunto sciolto.

ESEMPI

Osservazioni.

Esempio 1. — Tema dorico, esempio preso dal Fux ([1]). Alla terza misura si vede, nel tempo forte, la replica del basso nell'accordo di terza e sesta contrariamente ai buoni principi dell'armonia. La giustificazione sta nel buon andamento melodico della parte B e, principalmente, nel trovarsi la replica del basso in una parte di mezzo.

Nella seconda parte della battuta 5ª si forma l'accordo diminuito che, se fossimo nella tonalità moderna, stabilirebbe la modulazione al tono di

([1]) Op. cit., pag. 123.

fa maggiore. Delle due sensibili discendenti (si bemolle) risolve regolarmente quella posta nella parte superiore, che è la più facilmente percepita. Nelle battute 10ª e 11ª il salto del tenore, dalla seconda alla quinta del tono, è ammesso, nel contrappunto a quattro parti, anche se produce una successione proibita [1]. Sempre però purchè si tratti di una parte di mezzo.

Esempio 2. — Modo frigio, esempio preso da Haller [2]. — Nel modo frigio le quinte coperte nella cadenza (che nell'esempio si vedono fra soprano e tenore dalla 10ª all' 11ª misura) si trovano praticate dai migliori maestri. Sono anzi spesso inevitabili; ma anche insignificanti quando il basso, come nel caso, proceda per moto contrario.

Esempio 3. — Tonalità moderna, stile più libero dei precedenti esempi. — Alla misura 7ª si trova nel tempo forte l'accordo di settima diminuita; nella misura 8ª, egualmente nel tempo forte, la doppia dissonanza di quarta col basso e di settima col tenore. Quanto all'accordo di quarta e sesta nella 9ª misura, e quello di quarta e quinta nella 10ª, sono regolari, perchè la quarta è preparata in ambo i casi.

Esempio 4. — Tonalità moderna. — Nelle tre ultime battute i due tenori incrociano così che il contrappunto B diventa, sulla fine, parte di mezzo.

---

(1) V. la nota a pag. 137.
(2) Op. cit., pag. 112.

II.

Contrappunto legato.

ESEMPI

Osservazioni.

Esempio 1. — Tema dorico, es del Fux [1]. — Il procedimento melodico del basso nelle misure 5ª 6ª e 7ª non è vocale, perchè i due salti addizionati danno un intervallo di settima. L'allievo s'astenga quanto è possibile da simili licenze.

Esempio 2. — Tema lidio, es. di Haller [2]. — Il contrappunto B potrebbe incominciare con la solita pausa anzichè con la quinta dell'accordo iniziale.

Esempio 3. — Tonalità moderna. — Alla 9ª misura è impiegato il ritardo dell'ottava nel primo rivolto d'una triade. Secondo la moderna armonia questa combinazione è regolare, non sarà però consigliabile nello stile severo.

---

(1) Op. cit., pag. 133.
(2) Pag. 124.

III.

Contrappunto misto.

ESEMPIO

CAPITOLO III.

Contrappunto composto.

Tre note contro una.

Ripetiamo qui ciò che abbiamo detto a proposito del contrappunto a tre parti [1]; e quindi passiamo senz'altro al contrappunto composto a quattro note contro una.

([1]) Pag. 121.

CAPITOLO IV.

Contrappunto composto.

Quattro note contro una.

B
Cantus firmus A
1. C
C
1 2 3 4

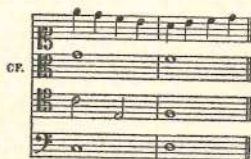
5 6 7 8 9 10 11

Cantus firmus A
C
2. C
B

B
3.
C
C
Cantus firmus A
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
C
4.
C
Cantus firmus A
B
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

Osservazioni.

Esempio 1. — Tema dorico, esempio preso dal Fux (1). — Nella quarta misura è replicata la terza (maggiore) perchè, come osserva Fux, la terza del soprano non è sempre udita, quindi, se non la tenesse il tenore, l'armonia non sarebbe piena (2). Non è bello il contrappunto B in questa misura perchè costituito da un arpeggio (3).

Dalla battuta ottava alla nona, fra il contralto ed il tenore, vi è un procedimento di consonanze perfette per moto retto, che dev'essere tollerato, come avverte Fux, perchè imposto dalla necessità d'impiegare le semibrevi. L'errore sarebbe subito corretto sostituendo alla semibreve del tenore due minime:

Esempio 2. — Tema dorico trasportato una quarta sopra per comodità delle voci. L'esempio è preso dal metodo d'organo di Bossi e Tebaldini p. 255.

Esempio 3. — Tonalità moderna. — Con un mo-

(1) Op. cit., pag. 124.

(2) Pag. 125.

(3) V. quanto abbiamo detto in proposito a pag. 82.

vimento largo la prima misura sarebbe armonicamente più corretta se il tenore procedesse con due minime, la prima in quinta, la seconda in sesta col basso. Dato però il movimento a cappella il passaggio non ha nulla di riprovevole. La dissonanza fra soprano e contralto, nel primo tempo della quinta battuta, è regolarmente preparata dalla legatura.

Le due minime del tenore all' ottava battuta costituiscono una licenza, ma consentita dall' autorità dei migliori contrappuntisti.

Esempio 4. — Tonalità moderna. — In quest'esempio il contralto è un po' sacrificato; è più una parte d'armonia che di contrappunto. Così si può fare qualche volta, e non mancano gli esempi anche nei buoni scrittori; comunque è sempre meglio procurare che tutte le voci abbiano una vera e propria melodia. Si badi però che la facoltà di cui abbiamo detto ora è consentita *soltanto per le parti di mezzo.*

Dalla battuta 7ª all' 8ª si vede, fra soprano e basso, una relazione d'ottava giustificata solamente dal movimento a cappella per cui l'errore avviene fra un tempo debole ed un forte ([1]).

([1]) Abbiamo sott' occhio un passo identico in un esempio del Fux (Gradus, pag. 128) che trascriviamo:

CAPITOLO V.

Contrappunto composto.

Sei note contro una.

Ripetiamo ciò che abbiamo detto a questo proposito nel contrappunto a tre parti, e passiamo senz'altro alle combinazioni di varietà differenti.

CAPITOLO VI.

Contrappunti con varietà diverse combinate.

Tutte le combinazioni che abbiamo trovato nel contrappunto a tre sono possibili in quello a quattro voci, con l'aggiunta di una parte in contrappunto semplice.

Sono ancora possibili combinazioni più complicate quali le seguenti:

I.

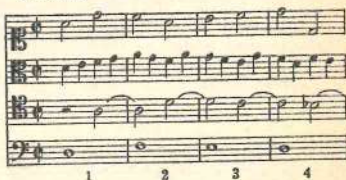
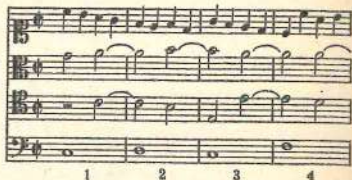
Cantus firmus.
Contrappunto a due note contro una sciolte.
» » » » » legate.
» a quattro note contro una.

II.

Cantus firmus.
Contrappunto a due note sciolte.
» misto.
» a quattro note.

III.

Cantus firmus.
Contrappunto a due note legate.
» misto.
» a quattro note.

ESEMPI

Contrappunto misto
Cantus firmus
2.
Contrappunto a due note sciolte
Contrappunto a quattro note
1
2
3
4
5
6
7
8
9
Contrappunto a quattro note
Contrappunto a due note legate
3.
Contrappunto misto
Cantus firmus
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

Osservazioni.

Esempio 1. — Modo dorico, esempio preso dal Fux [1]. — All'ottava ed alla decima misura stia attento il discepolo che il tenore passa sopra al contralto; cosichè le quinte apparenti sono in sostanza quarte.

Esempio 2. — Tonalità moderna. — In quest'esempio il contrappunto a note sciolte comincia dopo una battuta e mezza; ciò che è non solo permesso, ma anche consigliabile, per dar più eleganza all'attacco della parte. Nelle misure 5ª e 6ª la nota, nel terzo quarto del contrappunto a quattro semiminime, è un'appoggiatura; la nota reale è la seguente, cioè la dominante.

Esempio 3. — Tonalità moderna. — Nelle misure 4ª ed 8ª si vede replicato il medesimo suono nella parte di contrappunto a note legate. La difficoltà inerente a questa terza combinazione di varietà del contrappunto composto serve di scusa in proposito. Quanto alle quinte della misura 11ª, nei tempi forti fra tenore e basso, sono giustificate dal cambiamento d'accordo, che avviene dalla prima alla seconda metà della battuta [2].

---

[1] Op. cit., pag. 138.

[2] Non trattandosi di parti estreme ammettono i teorici tale licenza anche nel contrappunto a 3 voci. (V. Cherubini, op. cit., pag. 39). A più forte ragione è quindi da accettarsi nel contrappunto a quattro, dove le difficoltà sono maggiori e l'armonia più completa.

Articolo II.

Contrappunto composto di 2ª specie.

Contrappunto florido.

CAPITOLO UNICO

Nulla è da aggiungere alle regole esposte per questa specie nel contrappunto a due e tre voci. Il contrappunto florido si collocherà dapprima ad una sola parte, poi a due e finalmente a tutte tre, e contrappuntando nel primo e secondo caso la parte, o le parti, rimanenti o con le stesse figure del cantus firmus, o con qualunque varietà del contrappunto composto di prima specie.

Contrappunto florido in una parte.

ESEMPI

Contrappunto florido in due parti.

Contrappunto florido in tre parti.

5.
Cantus firmus
An.gelus autem Do . mi . ni
De . . .scen. .dit
de Cœ. .lo et ac. .ce . . . .
.dens re. .vol. .vit la. . .
.pi. . .dem et se. .de. .bat
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Osservazioni.

Esempio 1. — (Fux, op. cit. 136). Modo dorico.

Esempio 2. — Nelle battute 6ª ed 8ª la parte del contralto ha quattro crome riunite, ciò che non è proprio dello stile osservato. Si noti però che questo avviene soltanto verso la fine, dove il movimento incalza e riesce a vantaggio della composizione.

Esempio 3. — Questo contrappunto, di stile piuttosto libero, è basato su due temi. Il tema del contralto (battute 1ª, 2ª, 3ª) passa poi al soprano (battute 5ª, 6ª, 7ª), e quello del tenore (battute 1ª, 2ª, 3ª) viene preso dopo dal contralto (battute 5ª, 6ª, 7ª). È questo un genere molto raccomandabile nelle composizioni contrappuntistiche. La chiusa è un po' fuori di stile, a causa dell' alterazione cromatica.

Esempio 4. — È tutto basato sull'imitazione.

Esempio 5. — Del P. Castanzo Porta (sec. XVI). — La composizione è appoggiata al canto fermo, il quale è l'antifona *Angelus autem Domini* etc. Il canto fermo è posto alla parte più grave della polifonia, ma è scritto in chiave di tenore, perchè quell'antifona è dell'ottavo modo. Ne viene di conseguenza il trasporto di tutte le chiavi (1). La stessa voce enuncia prima l'intonazione dell'antifona (2), poi seguita il canto fermo a semibrevi prima, e a brevi nelle ultime battute (3).

---

(1) Per le chiavi trasportate o chiavette vedi Appendice nota 3.

(2) L'intonazione dell'antifona (canto gregoriano) si soleva sempre fare da quella parte che cantava il canto fermo.

(3) Le note in figura di breve legate insieme, che si vedono nel canto fermo alle misure 1, 7, 10, 11 e 14, si considerano come due semibrevi.

LIBRO IV

Contrappunto a 5, 6, 7, 8 parti reali.

CAPITOLO UNICO

I limiti naturali d'un manuale non consentono una trattazione particolareggiata del contrappunto a più di quattro parti reali. Non possiamo tralasciare però di farne un cenno, data l'importanza dell'argomento.

Abbiamo già detto più volte che la severità delle regole è in ragione inversa del numero delle parti impiegate nel contrappunto. Ne viene di conseguenza che, nella polifonia a più di quattro parti reali, siano accordate, in analoga progressione, alcune licenze.

Vale a dire:

I. Si ammette l' unissono anche in principio di battuta, purchè sia la conseguenza d'un movimento necessario delle parti [1].

---

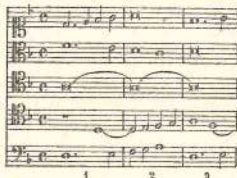
[1] Vi sono dei teorici che perfino nella composizione a otto parti stentano ad ammettere l'unissono in bat-

II. È ammesso di passare dall'unissono all'ottava, dall'ottava alla decima-quinta, dalla quinta

---

tuta. (*Aaron de Institut*, *Harm*, lib. 3, cap. 9, pag. 39). Ma la pratica dei buoni autori non è conforme a questa severità.

Ecco qualche esempio:

Sanctus a cinque di Costanzo Porta
In missa mortuorum.

L'unissono dei due tenori, in principio della terza misura, è giustificato dall'imitazione del tema proposto, nella prima misura, dal basso.

Sicut erat a sei voci di Cristoforo Morales.

I due contralti, in principio della 2ª battuta, e i due soprani, in principio della terza, sono all'unissono; ma in grazia della cantilena « la quale piuttosto che stor-

alla duodecima, e viceversa, sempre però in caso di necessità o per il buon ordine della cantilena ([1]).

Cherubini, (*Trattato di Contrappunto e fuga*, pag. 72).

« piarla, si deve permettere che faccia qualche unissono,
« purchè questo sia in modo o che sfugga o che ne-
« cessariamente sia portato dalla cantilena ».

Paolucci, op. cit., Vol. 2°, pag. 245.

([1])

Cristoforo Morales. op. cit.

Nella seconda misura il tenore passa dall' unissono

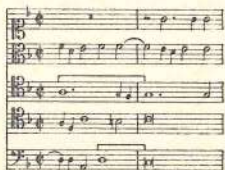
I procedimenti dall'unissono all'ottava, e viceversa, sono molto comuni fra le due parti più gravi nei contrappunti a sette ed otto parti.

III. Le cattive relazioni in genere sono considerate con meno rigore che non nelle composizioni a due tre e quattro voci (¹), e ciò a motivo della moltiplicità delle parti, che non permettono tanta esattezza. « Non si perdano però di mira le « parti estreme come più sensibili, nelle quali usar « si deve ogni diligenza per fuggire le cattive « relazioni » (²).

La composizione a più di quattro parti ha per conseguenza i raddoppi delle voci. Ecco qualche norma:

---

all'ottava del basso: la giustificazione sta nel buon ordine della cantilena.

(¹) Ecco p. e. un modo di schivar due quinte, ammesso facilmente nella composizione a cinque:

Il passo si trova nel *Sanctus* di Costanzo Porta, che abbiamo citato altrove.

La pausa anche d'un ottavo di battuta può salvare due quinte o due ottave.

(²) Tevo, *Il Musico testore*.

Contrappunto a cinque parti.

A questo proposito così si esprime il Paolucci: « È lecito raddoppiare quella parte che più piace, « ma non si usa però raddoppiare la parte del basso, « comecchè questa serve di base, e la base non è, « nè può essere altro che una [1]; tanto più che « raddoppiando questa parte, un basso converrebbe « che facesse armonia coll'altro, nel qual caso si « farebbe piuttosto confusione che armonia, perchè « le consonanze troppo vicine al basso non fanno « buon sentire a cagione della troppa vicinanza [2] ». Ciò posto, delle voci che rimangono si dà la preferenza, pel raddoppio, al soprano e, in secondo luogo, al tenore.

Contrappunto a sei parti.

Applicando anche a questo proposito le osservazioni fatte pel contrappunto a cinque ne segue che le parti da preferirsi pel raddoppio sono il soprano e il tenore.

Contrappunto a sette parti.

Tre parti risultano raddoppiate e una semplice, la scelta è libera; però si preferisce raddoppiare

---

(1) « Siccome il basso è il direttore, e quello che so- « stenta le altre parti, così non si potrà facilmente porre « duplicato, per non render la composizione incerta « sopra qual basso che debba essere appoggiata. »

(2) Paolucci, op. cit., Vol. II, pag. 142.

il basso e lasciar semplice il tenore, perchè con due bassi sono sempre possibili gli incrociamenti, ciò che facilita assai il lavoro contrappuntistico.

Contrappunto a otto parti.

Le parti riescono tutte naturalmente raddoppiate.

Nelle composizioni a più di cinque parti reali non mancano esempi di voci triplicate [1]; ma così facendo la composizione si rende più difficile.

Il cantus firmus può esser, come di solito, collocato in qualunque parte; però è preferibile scegliere all'uopo una delle parti estreme, per renderlo più evidente nel complesso delle voci.

Quando s'incontra, a più di quattro voci, qualche passo nel quale tutte le parti non possono riuscire comodamente, è meglio mettere delle pause piuttosto che sciupare il contrappunto. Però le pause devono venir poste con giudizio, e non a caso, e sopratutto dove il senso della frase lo permetta.

Il comporre a cinque riesce talvolta più incomodo che a sei voci. Ora la quinta parte «si può « considerare come parte aggiunta e non compresa « nel numero delle parti principali, e per ciò molte « volte con questa o non si risponde fin dal prin- « cipio al soggetto», (in caso d'imitazione) « ov- « vero si fa che sia l'ultima a rispondere, ovvero « con essa s'introduce nuovo motivo, o altro si-

(1) Veggasi p. e. l'antifona a sei voci di Giuseppe Zarlino, scritta per soprano tre contralti tenore e basso, nell'opera *Modulationes sex vocibus per Philippum Usbettum*, editae. Venetiis 1556.

«mile [1], e per ciò nei libri antichi per lo più «si trova espressa non col nome di canto, o di «alto o di tenore, ma col semplice nome di Quinta «parte [2] ». Così il Paolucci [3].

Non si creda però con questo che la quinta parte si possa sacrificare facendola restar povera sì che apparisca cacciata dentro quasi per forza. Che anche nella composizione a più di quattro parti reali val sempre la regola che ognuna debba cantare, e cantare correttamente.

La composizione ad otto parti può farsi in due modi:

I. Le parti sono sostenute da un solo basso, formando così un coro unico come tutte le composizioni polifone finora studiate.

II. Le parti si distribuiscono in due cori distinti di quattro voci ciascuno, combinati in modo che l'uno all'altro risponda e di quando in quando insieme si uniscano.

Questo modo di comporre si dice a *Cori battenti* [4].

Ecco qualche norma in argomento:

I. I due cori anche quando si riuniscono, devono essere costruiti in modo che ciascuno preso separatamente «stia bene da sè, cioè il primo coro

---

(1) Si osservino infatti le composizioni a cinque del Palestrina, di Orlando Lasso, e gli introiti del P. Costanzo Porta.

(2) Le quattro voci della polifonia erano dette cantus, altus (contra tenor) tenor e basis.

(3) Op. cit., Vol. II, pag. 142.

(4) V. L'esempio del Cherubini a pag. 164.

« stia bene in ragione di contrappunto indipen-
« dentemente dal secondo coro, così il secondo
« coros tia bene indipendentemente dal primo » [1].

II. Si deve procurare sempre che un coro entri prima che l'altro finisca; perchè diversamente ne risulterebbe un vuoto di cattivo effetto [2].

III. Nello scrivere a cori battenti, in istile pieno, che è il caso di cui parliamo [3], le parti sono trattate per lo più in contrappunto semplice a nota contro nota di valore diverso. Quindi tutta l'arte sta nel condurre le parti dei due bassi, che sono il sostegno dei due cori battenti.

IV. Le licenze concesse nelle composizioni a più di quattro parti reali trovano luogo, a proposito dei cori battenti, solo quando questi sono riuniti. Nel caso, consigliano alcuni buoni teorici, che dovendo avvenire qualche cattiva relazione fra due parti, una sia in un coro e l'altra nell'altro; perchè così presi i due cori separatamente saranno immuni da errori.

Le esercitazioni di contrappunto a più di quattro parti reali si fanno di due sole specie: contrappunto semplice (nota contro nota), e contrappunto florido.

---

(1) Paolucci, op. cit., Vol. 3^0, pag. 17.

(2) Questa regola si applica sempre che il testo musicato lo consenta — in caso diverso è sufficiente che non vi sia interruzione da un coro all'altro, ma che l'uno all'altro immediatamente succeda.

(3) Dicesi comunemente pieno lo stile che non ha obbligo di imitazioni.

TITOLO SECONDO

Contrappunto sul canto dato.

CAPITOLO UNICO

Il cantus firmus, col suo ritmo uniforme, preso a base del contrappunto non è che una sottil trama, che riesce appena a determinare i confini e la tonalità della composizione. Come *soggetto* la sua importanza è affatto nulla, non fornisce nessuna idea allo svolgimento, il suo valore estetico è assolutamente negativo.

Ora, a parte i corali, cui l'uniformità ritmica è di perfetta convenienza, le composizioni nelle quali il contrappunto trova applicazione hanno una base ritmica libera e varia. Ne viene di conseguenza la necessità di esercitarsi a contrappuntare, oltre il canto-fermo, anche delle melodie in ritmo variato, costituenti veri e proprii soggetti, con impronta e importanza tematica.

Tali melodie sono dette nella scuola *canti dati.*

Esempio [1].

Il contrappunto sul *canto dato* differisce da quello sul *canto fermo* nei riguardi seguenti:

Il *canto dato* per l'ambito, la tessitura, il genere, (diatonico o cromatico) le figurazioni, e il movimento, stabilisce facilmente la qualità, vocale o istrumentale, del contrappunto.

Il *canto dato* ha una base armonica determinata, colla quale s' informa, necessariamente, tutta la struttura del contrappunto.

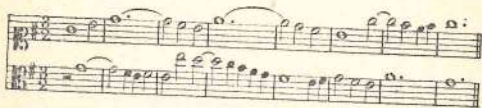
Il *canto dato* non sempre consente nel contrappunto l'impiego costante di valori eguali.

Così se al canto dato dell' esempio si contrapponesse una parte costruita con una nota per battuta (semibrevi puntate), il movimento, anima della musica, sarebbe ogni tanto bruscamente interrotto: (battute 2ª e 4ª).

Preferibile, ma non consigliabile per la troppa uniformità di alcune battute, sarebbe il contrappunto a minime; migliore, fuorchè però alla penultima misura, quello a semiminime. Ma il solo

(1) Canto dato del Richter, op. cit. pag. 141.

contrappunto veramente buono e consigliabile, pei canti dati, è il florido; perchè essendo questo costruito in ritmo libero, vi può essere sempre, fra il soggetto e il contrappunto, quel contrasto di figurazioni, che costituisce veramente il bello della composizione polifona.

Esempio:

Nella costruzione del contrappunto sul canto dato bisogna procedere nel modo seguente:

Qualunque sia il numero delle voci che si vogliono impiegare e la posizione del canto dato bisogna innanzitutto armonizzare questo nel modo più giusto e corretto.

Trovata l'armonia più acconcia, si costruirà, sulla sua base, la parte, o le parti, di contrappunto, procurando che ciascuna di esse abbia forma e significato melodico [1].

Quanto ai disegni, la scelta è in facoltà del compositore: una buona norma però è quella di studiare gli andamenti del tema, per riprodurli, qua e là, con discernimento, nelle parti di contrappunto. Comunque è da ritenersi regola assoluta l' unità

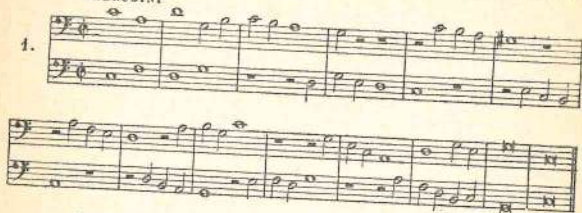
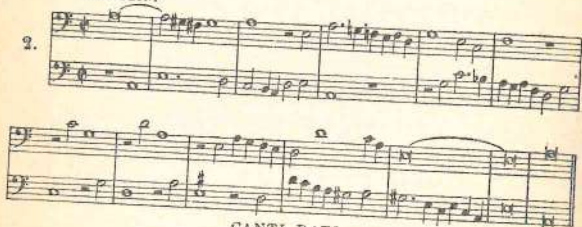
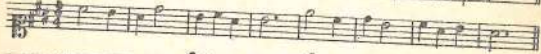
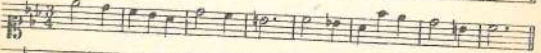
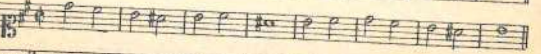
---

[1] Quando però si vuole dare speciale risalto a qualche parte della polifonia si può trattare la parte, o le parti rimanenti, armonicamente anzichè in contrappunto.

nella varietà; quindi, preso nel contrappunto un disegno melodico, non devesi poi abbandonarlo

TEMI

assolutamente, ma ripeterlo anche parzialmente ad accenni, nel corso della composizione, e nelle parti diverse.

Bassi pel contrappunto a 8 parti a cori battenti.

APPENDICE

I.

L'introduzione della voce contrappunto (contrapunctus), nella terminologia musicale, data dalla prima metà del secolo XIV [1] allora, che l'*Ars nova* si costituiva. La più saliente figura della nuova dottrina è Filippo da Vitry [2]; delle cui

---

[1] Le più antiche opere didattiche in cui s'incontra questa parola sono: l'optima introductio in contrapunctum pro rudibus, di Johannes de Garlandia (juniore); e i due trattati che *si attribuiscono* a Filippo da Vitry, Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco, e ars perfecta in musica magistri Philippoti de Vitriaco, editi tutti e tre dal Coussemaker, nel 3° Volume dell'opera intitolata: Scriptorum de musica medii aevi nova serie.

[2] Filippo da Vitry (Philippus de Vitriaco) così chiamato dalla città natia, vescovo di Meaux visse dal 1290 al 1361. Fu compositore e teorico celeberrimo, talchè i contemporanei lo chiamavano flos et gemma cantorum, flos totius mundi musicorum.

Il sig. di Coussemaker, nel 3° volume dell'opera citata *Scriptorum*, pubblicò col nome di Vitry quattro trattati:

I. Ars nova — Philippi de Vitriaco pag. 13 a 22.

riforme fu antesignano Giovanni de Muris (Parigino) [1].

II. Ars contrapunctum secundum Philippum de Vitriaco (pag. 23 a 27).

III. Ars perfecta in musica magistri Philippoti de Vitriaco (pag. 28 a 35).

IV. Liber musicalium Philippi de Vitriaco (pag. 35 a 46).

La moderna critica ha dimostrato che l'Ars contrapunctus, di cui già il Fétis aveva negato l' autenticità (Histoire générale de la musique, tomo V, pag. 294) non è che una riproduzione, con qualche aggiunta, dell'optima introductio di Giovanni di Garlandia juniore; e che dell'Ars perfecta e del liber musicalium non è assicurata l' autenticità. (Cfr. Dr. Hugo Riemann Geschichte der musiktheorie in IX-XIX Iahrhundert — Lipsia 1898).

[1] Le incertezze, la diversità di opinioni che accompagnano il nome di De Muris circa il luogo e la data della nascita (esposte dal Fétis nel 6° volume dell'opera Biographie universelle des musiciens art. *Muris*) furono tolte dalle ultime ricerche storiche di Robert Hirschfeld (1884) vagliate e commentate dal Riemann (op. cit.). Pare si tratti di un caso di due didattici musicali dello stesso nome esistenti presso a poco nella stessa epoca (fine del XIII e prima metà del XIV secolo). Uno è Normanno l'altro Parigino.

Johannes de Muris detto normannus, o forse anche Hollandrinus e Johannes de Ypra, è l'autore delle opere:

Summa musicae (pubblicata da Martino Gerbert nel III Volume dell'opera Scriptores ecclesiastici de musica sacra).

Speculum musicae in 7 libri, di cui il Coussemaker

Sulla etimologia di questa parola è generalmente accettata l'opinione che derivi dall'aver gli antichi scrittori usato spesso la voce *punctus* per *nota*; d'onde l'espressione *punctus contra punctum*, equivalente a *nota contro nota* (1).

Un'altra opinione, non priva di fondamento, fa derivare il termine contrappunto da *contrapporre* (2).

---

pubblicò il 6° e il 7° limitandosi a dare l'indice dei capitoli degli altri cinque, che da soli avrebbero occupato, com'egli dice, tutto un volume (Script. Vol. II, 193-433).

Johannes o Julianus de Muris de Francia, illustre matematico, rettore della Sorbona a Parigi, è l'autore delle opere:

De discantu et consonantiis.

Musica speculativa.

Musica practica.

Questiones super partes musicae; ed altre pubblicate dal Gerbert nel III Volume dell'op. cit.

Libellus practicae cantus mensurabilis.

Ars contrapuncti (secundum Johannes de Muris).

Ars discantus (secundum Johannes de Muris).

pubblicate dal Coussemaker nel III Vol. dell'op. cit. pag. 45 a 113.

(1) Cito per tutti le seguenti parole del celeberrimo Johannes Tinctoris:

« Dicitur contrapunctus a contra et punctum, eoquod « una nota contra aliam posita tanquam uno puncto « contra alium constitutum. » (Liber de arte contrapuncti — 1477 — in Coussemaker — Script — IV.

(2) Cfr. a tale proposito Prosdocimo di Beldemando Padovano, nel Capitolo I del Tractatus de Contrapuncto (1412) Couss. Script III 194, dove si legge:

Questo termine fu dapprima impiegato ad indicare una sola specie di composizione armonica, quella cioè nella quale ad ogni nota del *cantus firmus* era contrapposta una nota d'egual valore ([1]). Più tardi si distinse in questa voce un senso lato e comune (improprio) ed uno ristretto (proprio) ([2]).

« Contrapositio vere est interpretatio, istius termini « contrapunctus, cum contrapunctus dicatur quasi con- « trapositio note scilicet contra notam ».

E Kircher (Musurgia universalis — 1650):

« Contrapunctus a contraponendo, quod secundum artem et regulas consonantiis alias contraponant.

Il Vanneus ne trae l'etimologia da *con*, cioè simul, e *pungo*, qua se voces invicem pungur — Recanetum de musica aurea, (1533).

([1]) Cfr. l'optima introductio di G. di Garlandia, che principia con queste parole: Volentibus introduci in artem contrapuncti, id est nota contra notam, riprodotte alla lettera nel prologo dell' Ars contrapunctus attribuita a Filippo di Vitry.

([2]) Così Beldemando, op. cit., Contrapunctus potest sumi dupliciter, scilicet comuniter, sive large, et proprie, sive stricte: Contrapunctus largo modo, sive comuniter sumptus, est plurimarum notarum contra aliquam unicam solam notam in aliquo cantu positio..... contrapunctus vero proprie sive stricte sumptus, est unius solius note contra aliquam aliam unicam solam notam in aliquo cantu positio. Aggiunge però che il vero contrappunto è quello di nota contro nota (etimologia) cum hic vere contrapunctus nominari habeat eo quod in ipso est vera contrapositio — pag. 194.

Ma nel corso del secolo XV è quasi generalmente accettata la più larga accezione, e nel secolo seguente vengono perfino derisi, da qualche autore quei maestri che perduravano nell'antica distinzione [1].

Tale essendo l'origine della parola contrapunctus si potrebbe credere la composizione a più voci, vale a dire la musica armonica, figlia del secolo XIV. Ma ciò non sarebbe esatto dacchè essa nacque ben prima; solo che veniva chiamata diversamente.

Il canto di più voci non unissone era detto organum [2] o diafonia [3]. I primi teorici che ne trat-

---

(1) Così ad esempio il Vanneus che li chiama musiculi et musice adulterini professores (op. cit.)

(2) Le più antiche notizie intorno all'*organum* risalgono al principio del secolo IX. A questo proposito si cita un passo nella Cronaca del Monaco d'Angoulesme riferentesi all'insegnamento dei cantori Romani ai cantori Francesi in arte organandi.

(3) La parola diafonia fu impiegata successivamente con diverso significato. Dapprima nel senso di dissonanza in opposizione a sinfonia cioè consonanza. Così l'adoperavano fra altri, oltre tutti gli antichi, anche Isidoro da Siviglia (Sententiae VI) e Aureliano di Réomé (musica disciplina II). Più tardi fu assunta come sinonimo di organum (V. testo).

Ebbe ancora la significazione più ristretta di canto a due voci (cantus duplex), in opposizione a trifonia (cantus triplex) e tetrafonia (cantus quadruplex). Cfr. Giovanni de Muris Summa musicae cap. XXIV.

tano sono Ubaldo [1] e Guido d'Arezzo [2]. Dicevasi organum probabilmente per similitudine [3]; diafonia perchè non risultante da una sola

---

[1] Ubaldus, Hubaldus, Hucbaldu, Hugbaldus, Hugboldus, secondo i diversi storici, nato nell' 840 morto nel 930 o 932, era un monaco benedettino col Chiostro di Saint-Amand nelle Fiandre; d'onde la denominazione che gli è data di monachus elnoniensis. La sua dottrina sulla musica armonica è raccolta nei trattati:

De harmonica institutione.

Musica Enchiriadis.

Scholia Enchiriadis de arte musica, che il Gerbert pubblicò nel 1° Vol. dei suoi Scriptores, e nel trattato *de organo* che in alcuni manoscritti delle Enchiriadi trovasi in luogo dei Cap. XIII e XVIII, e che Coussemaker pubblicò nel 2° Volume dell'opera Scriptores etc. L'autenticità di queste opere è in gran parte contestata.

[2] Guido d'Arezzo nato nel 995 morto nel 1050, monaco benedettino nel chiostro di Pomposa presso Ravenna, è troppo conosciuto perchè qui se ne scriva. Le sue teorie sono esposte principalmente nel Micrologus de disciplina artis musicae, edito dal Gerbert, op. cit. Vol. II.

[3] Qui canendi modus vulgariter organum dicitur, eo quod vox umana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti quod organum vocatur. Cfr. Giovanni Cotton, Tractatus de musica in Gerbert. T. II.

Giovanni de Muris (op. cit. Cap. XXIV) ne trae l'etimologia dall' organo della voce — istrumentum canendi — e ciò perchè in tali specie cantus multum laborat.

voce, ma da voci dissimili intese simultaneamente [1].

Consisteva la diafonia (od organum) in due voci, delle quali una — vox principalis — eseguiva il cantus, firmus e l'altra — vox organalis — lo accompagnava alla quinta (diapente) o alla quarta (diatessaron). Di qui le parole corrispondenti quintoyer e diatessaronare [2].

Nella diafonia alla quarta la vox organalis non poteva però accompagnare la principalis simpliciter et absolute come nella diafonia alla quinta [3].

---

[1] Quia non uniformi canore constet sed concentu concorditer dissono. Ubaldo, Musica Enchiriadis Cap. XIII. E Guido d'Arezzo, Diaphonia vocum disjunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disjunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonantes concordant. Micrologus Cap. XVIII.

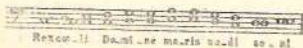
[2] Giova notare però che in origine l'organum non era basato *esclusivamente* sul moto parallelo delle voci, e che se l'intervallo di quarta era la base di questa composizione, quello di quinta non aveva che un'importanza affatto secondaria. Cfr., in argomento, le opere citate De harmonica institutione, musica enchiriadis edite dal Gerbert, e il trattato de organo attribuito ad Ubaldo, edito dal Caussemaker. Cfr. ancora l'importantissimo trattato anonimo de organo riportato da Hans Müller nell'opera Hubaldus echte und unechte Scriften über musik, mit drei tafeln. Leipzig Teubner 1884.

[3] In diatessaron symphonia not ita simpliciter et absolute sicut in diapente vocem principalem organalis vox comitatur. Ubaldo Scholia Enchiriadis de Arte musica, in Gerbert, 1° 191.

Ne venivano quindi due specie d'organum; uno a movimenti ed intervalli uguali (organo alla 5ª) l'altro a movimenti ed intervalli diversi (organo alla 4ª). L'organo alla 5ª secondo Guido d'Arezzo era duro, quello alla quarta, o, più esattamente, quello dove predominava l'intervallo di quarta, era mollis. Gli esempi di diafonia ch'egli porta nel capitolo XIX del Micrologus presentano casi di moto retto, di moto obliquo, e qualche volta anche di moto contrario. Gli intervalli adoperati sono: la quarta minore, la seconda maggiore, la terza maggiore e la terza minore — la quarta è l'intervallo predominante, la terza minore è l'infimo [1]; la seconda minore e la quinta sono assolutamente esclusi [2].

E questa era la diafonia semplice (a due parti). Replicando all'ottava una delle voci, o tutte e due, si aveva la diafonia composta (a tre e quattro parti).

La stessa cosa si legge nelle Enchiriadis (op. cit. pag. 169): non per omnem sonorum seriem quartis locis suaviter sibi phtongi concordant, ideo nec absolute ut in caeteris symphoniaca editur cantilena.

Segue poi un esempio nel quale il precetto è messo in pratica.

[1] ... sed semiditonum (3ª minore...) infimatum, diatessaron vero obtinet principatum. — Micrologus.

[2] Semitonium ed diapente non admittimus. – op. cit.

Delle due specie di diafonia quella a moto retto e ad intervalli uguali era destinata a finire ben presto, l'altra invece a perfezionarsi sempre più.

Il progresso, che si compie in meno di mezzo secolo, si può facilmente rilevare dalla definizione che della diafonia dà Giovanni Cotton (1050 circa), continuatore di Guido d'Arezzo, nel XXIII Cap. del suo Tractatus de musica ([1]), e dai precetti che prescrive, di cui è primo la varietà nel movimento e il moto contrario; per cui, se la vox principalis (recta modulatio) sale, la vox organalis deve discendere, e viceversa ([2]).

La diafonia si sviluppa ancora nel falso bordone — faux bourdon, faulx bordon — che Guglielmo Monachus fa originario dell'Inghilterra ([3]). Il falso

---

([1]) Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, quae ad minus per duas cantantis agitur: ita scilicet ut altero rectam modulationem (cioè la vox principalis) tenente, alter per alienos sonos *apte circuent*, et in singulis respirationibus ambo in eadem voce (unissono) vel per diapason (ottava) conveniant.

([2]) Diaphonia diversi diverse utuntur.

Caeterum hic facillimus ejus usus est si motum varietas diligenter consideretur: ut ubi in recta modulatione est elevatio, ibi in organica fit depositio, et e converso. In Gerbert op. cit. Vol. II. Cfr. anche il trattato anonimo ad organum faciendo della Biblioteca Ambrosiana di Milano, edito dal Coussemaker nella splendida opera Histoire de l' harmonie au moyen — âge, pag. 291.

([3]) Praeceptis artis musicae (presso Coussemaker Script Vol. III).

bordone, a quell'epoca [1], era composto di tre parti, di cui la più bassa procedeva per sesta colla più acuta e per terza colla parte media. Ne risultava quindi una successione di terze e seste.

La trasformazione della musica, da piana a misurata, segna il passaggio ad un'altra forma ben più importante di musica armonica, voglio dire il *discanto* [2].

---

[1] Modernamente, sull'esempio dei compositori polifonisti del secolo XVI in avanti, il falso bordone indica la recitazione musicale della salmodia, nella quale frasi intere vengono declamate sopra un solo accordo, chiudendo poi con una cadenza polifonica. — Riemann. Musiklexikon.

[2] La parola discanto (discantus déchant) ha più d'un significato:

Può venir presa come sinonimo della voce diafonia, di cui viene ad essere la traduzione latina (*δια φωνια* dis cantus) e tanto nel significato di organum, quanto in quello di canto a due voci, duplum, (V. la nota a pag. 179). A questo proposito così si esprime Giovanni De Muris: Discantus.... antiquitur de organo duplo dicebatur in quo non sunt nisi duo cantus. Unde discantare erat organizare vel diaphonizare, quia diaphonia discantus est. (Speculum musicae libro VII Cap. IV).

In secondo luogo discanto significa una melodia aggiunta sopra ad un' altra, cioè la seconda parte d' un componimento armonico, in opposizione al tenore, che ne era la prima.

Significa ancora composizione armonica misurata, che consta di due o più canti distinti che si uniscono in uno solo.

Il lavoro di formazione della musica misurata, musica mensurata ([1]), cantus mensurabilis, musica figurata ([2]) comincia, nella seconda metà del secolo XI, in cui si aveva coscienza delle diversità di valore, e si cercavano i mezzi per indicarla. In questo periodo rudimentale « solo intellectu operabantur »; dicendo intendo che questa nota sia lunga, che quella sia breve ([3]). Da quest'epoca lo sviluppo della musica misurata, e quindi del discanto, si può distinguere in tre periodi:

Circa l' etimologia due sono le opinioni: secondo alcuni deriva da *dis*, cioè due, e *cantus*, perchè in principio constava di due canti solamente; secondo altri da dy, cioè de, e cantus, vale a dire derivato dal canto, cioè dal tenore (de cantu sumptus).

([1]) La musica misurata era, come dice la parola, sottoposta alla misura. Infatti Francone di Parigi la definisce: cantus lôngis brevibusque temporibus mensuratus (Ars cantus mensurabilis Capo I, in Gerbert op. cit. Vol. I). La *musica plana* (o immensurabilis) invece non temporis moras, sed acuti gravisque differentias perspendit (Kircher Musurgia universalis). Alle sue note non viene dato un valore proporzionale assoluto, e il suo ritmo è costituito da divisioni corrispondenti esattamente alle divisioni del testo.

([2]) I didattici del secolo XII e XIII dànno alle note della musica misurata il nome di *figure*, d' onde la denominazione di *musica figurata*.

([3]) Cfr. l'interessante trattato anonimo del secolo XIII (Anonimo del British Museum) edito dal Coussemaker nel 1° Volume dell'opera citata Scriptorum.... pag. 327 intitolato *De mensuris et discantu*.

I. Periodo (1ª metà del XII secolo). — Si cominciano ad usare segni rappresentativi di valore e se ne compone una dottrina, ma vaga ed incerta. Fioriscono in quest'epoca i grandi organisti della cattedrale di Notre Dame di Parigi: Leonino, detto optimus organista, autore d'un *Liber organo de Gradali et Antiphonario*, dove è praticata la nuova notazione. Perotino (Perotinus magnus) detto optimus discantor e, come tale, migliore di Leonino, ma non però migliore come organista, col quale la notazione progredisce [1].

La dottrina del discanto in vigore a quest'epoca ci è riportata da Gerolamo di Moravia, nel Tractatus de musica [2], sotto la denominazione di *vulgaris positio*, così chiamata «perchè la più antica di tutte ed usata da ogni nazione».

II. Periodo (metà del secolo XII). — La notazione si migliora e se ne stabiliscono le norme. Fioriscono in quest'epoca Roberto di Sabillon o Sabilone, maestro di cappella a Notre Dame, e Petrus de Cruce [3] (Pierre de la Croix) detto notator

---

[1] Fecit clausolas sive puncta plurima meliora; così il citato anonimo del Britsh Museum.

[2] Il tractatus de musica di Gerolamo di Moravia, edito dal Coussemaker (Script. Vol. I), ed il trattato de mensuris et discantu, del citato anonimo, sono le opere didattiche musicali più importanti dei secoli XII e XIII. Il primo è una vera enciclopedia musicale, dove sono raccolte le dottrine della musica misurata e del discanto nei tre periodi; il secondo è una fonte storica preziosissima.

[3] Petrus de Cruce pare abbia scritto un trattato sul

optimus, entrambi eccellenti discantori. Il didattico che raccoglie la dottrina di quest'epoca è Giovanni di Garlandia, canonico nell'Abbazia di San Paolo a Besançon nel trattato de musica mensurabili, che Gerolamo di Moravia ci ha conservato (1).

III. Periodo — Franconiano — (fine del secolo XII e principio del secolo XIII). — La dottrina della musica misurata e del discanto raggiunge la sua perfezione.

In questo periodo fioriscono il cosidetto Aristotile (pseudo Beda) autore di un tractatus de musica (2) stimato assai dal De Muris, Francone di Parigi, detto anche *Franco primus*, e *Franco di Colonia* (3). Con questo autore le norme del di-

---

discanto, e sarebbe quello pubblicato dal Coussemaker come anonimo a pag. 274 dell'Histoire de l'harmonie au moyen age (quaedam de arte discantandi), e dallo stesso riconosciuto più tardi nell'opera L'art harmonique aux XII e XIII siècles.

(1) V. Coussemaker Scriptorum Vol. I, pag. 97.

(2) Coussemaker Script, Vol. I.

(3) Questi due teorici contemporanei (Franco I, nacque nel 1230, Franco di Colonia nel 1240) furono per lungo tempo confusi in uno solo. Del primo abbiamo il trattato *Ars cantus mensurabilis* (Gerbert Script. III, riportato da Gerolamo di Moravia, e Couss. Script. I, 117; e del secondo il *Compendium discantus*, (Coussemaker Script. I, 154).

Contemporaneo a Franco di Colonia è anche Walter Odington, che, quantunque inglese di nascita, fa parte

scanto e della musica misurata si stabiliscono sicure, talchè tutti i didattici posteriori ne presero per guida la dottrina, ritenendola la più perfetta, e si limitarono, in gran parte, a commentarla [1].

Il discanto differiva dalla diafonia nei punti seguenti:

Mentre la diafonia si componeva di due parti semplici, o raddoppiate all'ottava, in modo che le due, tre, o quattro voci cantavano per lo più la stessa melodia ad intervalli differenti, il discanto consisteva in un vero doppio canto, di cui l'uno era, se non indipendente, almeno distinto affatto dall'altro. Infatti Franco di Parigi definiva il discanto *consonanza di canti diversi che si accordano tra loro proporzionalmente* [2].

---

della scuola Francese. Scrisse *De speculatione musicae*, trattato rinomatissimo e d'alta importanza, che Coussemaker ha pubblicato nel 1° Vol. della citata opera Scriptorum etc.

[1] Girolamo di Moravia, nel trattato di musica già citato, riporta completamente la dottrina di Franco di Colonia (Cap. XXVI). Diversi anonimi del secolo XIII citano e commentano sempre Francone, ed il celebre Marchetto da Padova, vissuto nella 2ª metà del XIII e 1ª metà del XIV), s'appoggia sempre sull'autorità di Francone (Cf. Pomerium in arte musicae mensuratae, in Gerbert, op. cit. Vol. III).

[2] Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas, breves vel semibreves proportionaliter adequantur, et in scripto per debitas figuras proportionari ad invicem designantur — in Couss. Vol. 1°, 118.

La diafonia era inerente al canto fermo, quindi sottoposta alla misura; il carattere principale del discanto era invece l'impiego di due o più note armoniche contro una, di cui la proporzionalità era regolata secondo certi principii d'onde è sorto il sistema della musica misurata moderna (Coussemaker, *L'art harmonique aux XIIme et XIIIme siècles*).

Il discanto poteva farsi in due maniere.

Dato un canto (cantus firmus) vi si costruiva sopra una parte armonica [1].

Data una parte melodica vi si aggiungeva inferiormente una voce, cioè dato un canto se ne creava il basso [2].

Il discanto era in origine composto di due voci, il tenore ed il discanto [3], poi si prese ad accompagnare il tenore da due o tre voci.

---

[1] La parte che *teneva* il canto fermo (cantus prius factus) veniva chiamata tenor (da tenere) a tenendo sic dicta (Kircher) Musurgia universalis sive ars consoni et dissoni).

[2] Il monumento più importante per la musica armonica del XII e XIII secolo è il famoso manoscritto di Montpellier, che contiene non meno di 340 composizioni di tutti i generi praticati nell'epoca, opere di discantori, maestri di Cappella di notre Dame, celebri didattici, trovieri. Coussemaker ne fece un facsimile, e, sui risultati dei suoi studi, ha costruito il libro citato altre volte l' *Art harmonique aux XII et XIII siècles*. In questo manoscritto si vedono numerosi esempi dei due modi diversi di costruire il discanto.

[3] In principio in discantu non erant nisi duo cantus,

Vi erano diverse specie di discanto: ecco ciò che dice in proposito Franco di Parigi.

Il discanto può farsi con parole (cum litera), e misto con parole e senza (sine et cum litera), e le parole possono essere le stesse in tutte le parti oppure diverse. Colle stesse parole si fa il discanto nella *cantilena* e nel *rondeau;* con parole diverse nei *motetti;* misto nei *condotti,* e in una specie di canto ecclesiastico detto impropriamente *organum* (1).

Oltre a queste specie bisogna aggiungere ancora il discantus troncatus detto *ochetus,* e il copulatus detto *copula.*

Una parola su tutte queste specie.

Cantilena dicevasi un piccolo canto con parole su qualunque argomento, ma principalmente amoroso (2). Fu il precursore del madrigale.

Rondeau (Rondellus) era una specie di discanto, in cui la melodia veniva ripetuta alternativamente da tutte le parti (3).

---

ut ille, qui tenor dicitur, et alius qui supra tenorem decantatur, qui vocatur discantus (De Muris - *Speculum musice* libro VII Capo III.

(1) De cantu mensurabilis, in Gerolamo di Moravia Cap. XI de discantu et ejus speciebus.

(2) Cantilena est cantus parvus cui verba cujuslibet materiae sed frequentius amatoria supponantur (Tinctoris, Diffinitorium).

(3) Si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent vocatur hic cantus rondellus, id est rotabilis vel circonductus. Walter Odington — *De Speculatione musice* in Coussemaker Script Vol. I).

Motetto (motetus) [1] era una composizione a due, tre, o quattro parti, avente per tema un canto ben conosciuto, come p. e. un frammento di canto fermo, oppure un motivo popolare, col quale dovevano armonizzare le altre parti aventi parole diverse.

Condotto (conductus, conduis) era un discanto composto di parti con parole e di parti senza parole in cui il compositore era libero di costruirsi il tenore, anzichè prenderlo, come si usava per le altre specie, da un canto conosciuto.

Organum non era la diafonia primitiva, bensì una composizione misurata. Distinguevasi in due specie: l'organum proprie sumptum, detto anche organum purum, e l'organum communiter sumptum [2].

---

[1] Motetus dicevasi anche una delle parti, quella cioè posta immediatamente sopra il tenore. Quindi le voci erano disposte:

nel duplum
motetus
tenor
nel triplum
triplum
motetus
tenor
nel quadruplum
quadruplum
triplum
motetus
tenor

Talvolta fra il tenore ed il motetus si collocava una parte detta *contratenor*.

[2] Franco di Parig. op. cit. Cap. I.

Quella rappresenta la specie più antica di musica misurata, ordinariamente a due voci (organum duplum), o meglio di musica in parte misurata perchè non tutte le parti erano in questa composizione sottoposte alla misura [1].

Copula dicevasi una frase musicale composta di note legate o staccate eseguite rapidamente [2]. Era usata nella parte più acuta dell'organum purum.

Ochetus o troncatio era una maniera di composizione in cui una o più parti eseguivano note corte ed interrotte da pause [3].

Tale la dottrina della polifonia fino al sec. XIV. Nata con Ubaldo, fra il settentrione e l'occidente d'Europa, la sua forma primitiva (organum o diafonia) basata sulla musica plana s'era, collo sviluppo della musica mensurata, venuta perfezionando nel discantus, di cui fu patria la Francia.

E nella Francia pur nasce, intorno alla metà del sec. XIV, l'ars nova [4], e la nuova dottrina

---

[1] Dividitur mensurabilis musica in mensurabilem simpliciter et partim... Partim mensurabilis dicitur organum quod non in qualibet parte sua mensuratur. — Franco di Parigi, op. cit.

[2] Copula est velox discantus ad invicem copulatus. Copula alia ligata alia non ligata. — Franco, Cap. XII.

[3] Cantus rectis omissisque vocibus truncate prolatus. Così lo definisce Franco di Parigi (op. cit.).

[4] L'ars nova, così chiamata nell'epoca, differiva dall'antiqua principalmente nella considerazione degli intervalli di 3ª e di 6ª, ch'erano dissonanti per questa e consonanti per quella. L'ars nova aveva introdotto ancora dei valori più piccoli della semibreve, cioè la minima e la semiminima.

del *contrappunto*. Con l'introduzione di questa voce nella terminologia musicale non scompare però la voce discantus; ma vi rimane, per un certo tempo, e come sinonimo, ed anche con significato più ampio [1]; ma nel secolo XVI la voce discantus scompare definitivamente, e la parola contrappunto rimane sola ad indicare la musica a più parti.

La considerazione delle varie combinazioni simultanee, prodotte dalle voci in contrappunto, diede origine, molto più tardi [2], all'*armonia*.

---

[1] Nei trattati che portano il nome di Filippo da Vitry (v. la nota a pag. 2) si trovano queste voci come sinonimi per indicare la parte d'armonia contrapposta al tenore. Infatti nell'*Ars contrapunctus* (trattato III Cap. I) dice: « quando cantus ascendit discantus debet descendere » e nell' *Ars perfecta in musica* « quando tenor ascendit contrapunctus debet descendere et e contrario ».

Come composizione contrapunctus ha significato più ristretto che discantus, in quanto che veniva ad esserne una specie.

Infatti distinguevasi il discantus in contrapunctus, ossia nota contro nota, e cantus fractibilis, a più note contro una.

Si vuol trovare una differenza fra questi termini in ciò che discanto dicevasi piuttosto dell'improvvisazione, contrappunto della composizione scritta; ma però il discanto era anche scritto ed il contrappunto improvvisato (contrappunto a mente o cantus supra librum).

[2] L'armonia ebbe il suo vero fondamento da Filippo Rameau nell' opera rimasta celebre « *Traitè de l'harmonie reduite a ses principes naturels* - 1722 ».

Un'altra parola entrava così nel linguaggio musicale accanto a *contrappunto*, e con analogo significato.

Non è però da credere che la voce *armonia* sia entrata così tardi nella nomenclatura musicale — vi esisteva già da secoli invece, ma con ben altra significazione.

È risaputo infatti come i Greci impiegassero largamente questa parola nella musica, tant'è vero che molti teorici se ne servivano nei titoli dei loro trattati. Tali Aristosseno, Euclide, Nicomaco, Gaudenzio ([1]) ecc. Ma la parola *armonia*, nella musica greca, significava semplice applicazione ai suoni del significato generale e comune di questa voce, vale a dire *unione*, *connessione, collegamento*, e ciò perchè la musica « unisce, congiunge suoni diversi nell'altezza e nella durata » ([2]).

Armonia era anche sinonimo di ottava, o come i greci dicevano, *diapason*, e quindi di *modo* o *tono* ([3]); così dicevasi armonia frigia, armonia dorica, in luogo di modo frigio, modo dorico.

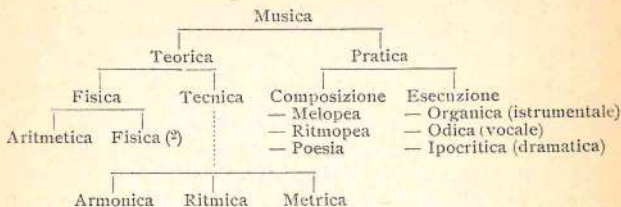
Armonica chiamavasi una parte della musica. Questa infatti (μουσική) aveva un ambito ben più esteso di quello che ai nostri giorni possiede, e comprendeva diversi rami. Ecco la partizione che

---

([1]) Cfr. tutti questi autori nell'edizione di Meibomio *Antiquae musicae auctores septem*, 1652.

([2]) Aristotele *De anima*, I, 4.

([3]) V. Appendice, nota 5ª.

dava Aristide Quintiliano (1), e che noi, per maggior chiarezza, esponiamo in prospetto:

L'armonica, che a noi interessa, suddividevasi poi in sette parti: (3)

— Dei suoni.
— Degli intervalli.
— Dei sistemi.
— Dei generi.
— Dei toni.
— Delle mutazioni (metaboli).
— Della formazione della melodia.

Anche presso gli scrittori medievali le espressioni *musica armonica* ed *armonia* sono d'uso comune.

---

(1) Aristide Quintiliano. *De musica*, libro I, in Meibomio, op. cit., Vol. II, pag. 7 e seguenti.

(2) *Contemplativum rursus in naturale et artificiale dividitur. Ex quibus naturale* (fisica) *aliud est arithmeticum; aliud generi cognomine,* (trad. di Meibomio, op. cit., vol. II, pag. 7).

(3) Concordano Euclide, op. cit.; Alipio, *Introduzione alla musica* in Meibomio, Vol. I, pag. 1. Gaudenzio, op. cit.

Cassiodoro [1], Isidoro da Siviglia [2] ed Aureliano di Réomé [3] distinguono tre parti nella musica: *armonica, ritmica e metrica*, e definiscono l'armonica: *quae discernit in sonis acutum et gravem.*

Musica harmonica significa anche musica vocale. Lo dice chiaramente Isidoro da Siviglia [4], e lo ripetono altri autori, mentre organica dicevasi degli istrumenti a fiato, e ritmica di quelli a percussione [5]. Ecco le parole di Isidoro in proposito a questa divisione della musica:

« Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus « constat. Secunda organica, quae ex flatu consi- « stit. Tertia rhythmica, quae impulsu digitorum « numeros recipit ».

E più innanzi:

« Prima divisio musicae quae harmonica dicitur, « id est, modulatio vocis, pertinet ad comoedos « et tragoedos, vel choros vel ad omnes, qui voce « propria canunt ».

Ma Isidoro, dopo averla definita *modulatio vocis*,

---

(1) Capo V, del libro *De artibus ac disciplinis liberal, litterarum. De Musica 5.*

(2) *Sententiae de musica*, capo IV, *de tribus partibus musicae.*

(3) *Musica disciplina*, capo IV, *Quot habeat humana musica partes.*

(4) Op. cit., capo V e IV.

(5) L'espressione di musica armonica corrispondente a musica vocale è impiegata anche da autori molto più moderni, quale ad es. lo Zarlino ed il Tevo.

aggiunge « et concordantia plurimorum sonorum et *coaptatio* [1] ».

In tale proposizione trovò il Coussemaker, (e dietro di lui molti l'hanno ripetuto) il più antico documento storico sull'armonia (nel senso moderno della parola) nel medio evo [2].

Ecco come egli traduce:

« La musique harmonique est une modulation « de la voix; elle est aussi une concordance de « plusieurs sons et leur *union simultanée* ».

Con tutto il rispetto dovuto all'illustre autore non ci pare che tale proposizione importi esclusivamente l'idea dell'armonia moderna, cioè il concetto della *simultaneità*. La voce *coaptatio*, parola di formazione tarda, equivale ad *apta conjunctio*; può quindi riferirsi tanto a combinazioni successive, quanto a combinazioni simultanee, cioè tanto alla melodia che all'armonia. Anzi il fatto della perfetta conoscenza che aveva Isidoro della letteratura greca farebbe piuttosto supporre ch'egli avesse dato alla parola *harmonia* il significato greco che, come si è visto, non include certo il concetto di simultaneità [3].

E neppure più innanzi, dopo il secolo X, quando

---

[1] Op. cit., pag. 21.

[2] *Histoire de l' harmonie au moyen âge*. Cap. III, pag. 8.

[3] È decisivo in argomento il seguente passo di Sant' Agostino: Hanc enim coaptatonem dicere volui, quam Graeci *αρμονια* vocant. Civ. Dei, 24.

l'esistenza della polifonia non può essere rivocata in dubbio ([1]), le espressioni *armonia* e *musica armonica* assumono il ristretto significato moderno. Infatti Ubaldo, il padre della *diafonia* ([2]), definisce l'armonia ([3])

diversarum vocum apta coadunatio,

definizione che Marchetto da Padova accetta più tardi, e spiega come segue ([4]):

Harmonia dicitur enim ab ἁρμός graece quod latine est adunatio; inde ἁρμονία coadunatio vocum.

Da questa definizione si rileva come alla voce armonia potesse rispondere un concetto amplissimo contenente e quello della moderna armonia e quello pure di melodia. Infatti un celebre teorico del secolo XIII, Walter Odington, ammettendo quanto abbiamo ora esposto, distingue la musica armonica in semplice e multipla ([5]), quella com-

---

([1]) Sotto la denominazione di *organum* e *diafonia*.

([2]) V. pag. 180.

([3]) *Musica Enchiriadis* Cap. IX in Gerbert, op. cit. Vol. 1, pag. 159.

([4]) *Lucidarium in arte musicae planae*, Gerbert, III, pag. 81.

([5]) Armonica.... est autem simplex seu multiplex. Simplex, quam planum cantum voco, solius est vocis modo impresse, modo elevate modulatio. Multiplex armonica est plurimum vocum dissimilium ut gravis cum acuta concussio, quam diaphoniam dico, quod communiter organum appellatur (de *Speculatione musicae*. Coussemaker Script. Vol. 1, pag. 212.

prende la composizione ad una sola voce (melodia), ch'egli chiama canto piano, questa la composizione a più voci (armonia in senso moderno) che egli chiama diafonia.

Ne viene da tutto questo che la parola armonia corrispondeva alla parola musica nel significato moderno [1].

L'attribuzione del significato speciale moderno alla parola armonia è iniziata dall'invenzione del basso continuo, cioè intorno al 1600 [2].

---

[1] Dal seguente passo di Ubaldo (?) si può arguire che l'armonia stesse alla musica come l'arte dei suoni alla scienza dei suoni.

Infatti egli dice:

« Harmonia putatur concordabilis inaequelium vo- « cum commitio; Musica ipsius concordationis ratio. (*Schalia Enchiriadis de arte musica*, in Gerbert, Vol. I, pag. 193.

[2] Nella seconda metà del secolo XVI gli organisti adattarono il sistema, venuto in uso fra gli strumentisti, di sonare sopra il basso con *contrappunti alla mente*.

Per di più l'organo, che solamente preludiava e rispondeva ai cantori negli intermezzi, cominciò, al cadere di detto secolo, ad accompagnare il canto.

Per guida del suonatore si ricorse allora al comodo espediente di segnare numeri ed accidenti sopra il basso indicanti le armonie relative. Questo basso, risultante dalla esecuzione strumentale della parte più grave della composizione polifona, fu chiamato *Basso seguente, continuo* o *Baritono* (Adriano Bianchieri, *Moderna pratica*, 1613). Si disse, e si ripete costantemente dai più, che l'inventore di questo sistema di stenografia musi-

Il basso continuo (basso strumentale) era così chiamato in opposizione a quello, spesso interrotto, della polifonia vocale. I suoni diversi che dovevano unirsi con questo in armonia (accordi) venivano, per comodità, indicati da segni (numeri ed accidenti) d'onde l'origine dell'*arte armonica* (pratica dell'accompagnamento).

---

cale fu Lodovico Viadana, la cui introduzione al 1° libro dei *Cento* concerti ecclesiastici a 1, 2, 3 et 4 voci con il basso continuo per sonar con l'organo (1602), si considera come la prima opera didattica in questa materia. La critica storica contesta, e dimostra invece come il basso continuo sia un portato degli organisti italiani della 2ª metà del secolo XVI, messo specialmente in luce dai *monodisti* della Camerata fiorentina, quali Emilio del Cavaliere, Jacopo Peri, Giulio Caccini, etc., dai maestri cioè del melodramma. Cfr. *La rappresentazione di anima e di corpo* di Emilio del Cavaliere, la *Dafne* di Jacopo Peri, l'*Euridice* del Caccini dove il sistema della numerica è praticato.

Ne risulta quindi che il *sonar sopra il basso* è stato messo in uso, siccome afferma l'Agazzari (v. più innanzi) 1° per lo stile moderno di cantar recitativo, e comporre in questo stile ultimamente trovato (l'autore scriveva nel 1609) imitando il ragionare con una o poche voci... dove non è necessario far spartitura o intavolatura ma basta un basso. 2° Per comodità, e per liberarsi dall'incomodo di sonar d'intavolatura e veder tante parti. 3° Per la quantità e varietà d'opere che sono necessarie al concerto; chè se tutte le opere che si cantano si dovessero intavolare e spartire, per quelle solamente che in un anno si eseguiscono in Roma, bisognerebbe all'organista aver maggior libreria d'un leguale. (Agustini Agazzari, *Harmonici intronati*).

Le regole relative al basso continuo, cioè all'uso ed alla interpretazione della numerica che andavano mano a mano formandosi, vennero ben presto raccolte e ordinate in metodi, trattati, manuali, portanti anche speciali esercizi ad uso degli studiosi (bassi numerati, partimenti). I primi saggi di queste norme si trovano nell'edizione dell'anima e corpo di Emilio del Cavaliere (1600), per cura di Alessandro Guidotti, dove si legge un *avvertimento* che suona così: « Li numeri piccoli posti « sopra le note del basso continuato per suonare, « significano la consonanza o dissonanza di tal nu- « mero, come il 3 terza il 4 quarta, e così di mano « in mano. Quando il diesis è posto avanti, ovvero « sotto di un numero, tal consonanza sarà sosten- « tata (?) et in tal modo il b molle fa il suo ef- « fetto proprio. Quando il diesis posto sopra le « dette note non è accompagnato con numero, sem- « pre significa decima maggiore ». (Cfr. Baini, *Memorie*, vol. I, nota 214).

Un altro avvertimento consimile si legge nell'Euridice del Peri ([1]). Ma la vera didattica si comincia a stabilire col Discorso del sonare sopra il basso con tutti gli stromenti, di Agostino Agazzari nobile senese (1609) ([2]).

([1]) Sopra la parte del basso il diesis congiunto col 6 dimostra sesta maggiore. (Le musiche di Jacopo Peri nobil Fiorentino sopra l'Euridice del sig. Ottavio Rinuccini rappresentato nello sposalizio della Cristianissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra, 1600).

([2]) Ecco alcuni paragrafi dell'interessante lavoro re-

I trattati concernenti il basso continuo non presentano affatto caratteri scientifici: i loro autori, musici pratici, s'occupano esclusivamente della pratica e ne espongono i diversi casi. Per convincersi basta leggere i soli titoli delle loro opere. Ricorderemo p. esempio, oltre il citato discorso dell'Agazzari:

Galeazzo Sabbatini, *Regola facile et breve per suonare sopra il basso continuo nell'organo, manocordo, o altro simile stromento*, Venezia 1628.

Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo. Regole osservazioni ed avvertimenti per ben suonare il basso e accompagnare sopra il cimbalo, spinetta ed organo*, (1683).

Delaire, *Traité d'accompagnement*, 1700.

Jean Boyvin, *Traité abréjé de l'accompagnement*, 1700.

Gottfried Keller, *Rules for playing thorough bass*, 1700.

Treibers, *Accurater organist im generalbasse*, 1704.

---

lativi alla costruzione di un basso continuo. Non si può dar determinata regola di sonare l'opera dove non sono segni alcuni, conciossiachè bisogna obbedire la mente del compositore la quale è libera.

Non potendosi dar regola ferma per trovar il modo facile di fuggir intoppi, e sonar l'opera giusta si userà così: sopra la nota del basso si segneranno coi numeri quelle consonanze, o dissonanze, che vi sono applicate dal compositore. Se le consonanze sono naturali del tono, non si pongono accidenti, altrimenti si pongano: il segno accanto la nota è per la nota, quello che è sopra s'intende della consonanza.

J. D. Heinichen, *Anweisung für den generalbass,* 1711.

Mattheson, *Exemplarishe organistenprobe im artikel von generalbass,* 1719, ecc. ecc.

L'armonico pratico al cimbalo di Francesco Gasparini lucchese, maestro di coro del pio ospedale della pietà in Venezia ed accademico filarmonico, ebbe per più di un secolo tale celebrità da venire più volte ristampato [1]. Ne riportiamo l'indice per dare un'idea della trattazione:

TAVOLA DEI CAPITOLI.

I. Dei nomi, e Posizioni dei tasti.

II. Del modo di formar l'Armonia con le consonanze.

III. Degli accidenti Musicali.

IV. Osservazioni sopra i moti per salire e prima di grado.

V. Osservazioni per descender di grado, e di salto.

VI. Per far le cadenze d'ogni specie.

VII. Delle Dissonanze, legature, note sincopate e modo di risolverle.

---

[1] L'ultima edizione dell'armonico pratico che abbiamo trovato nella Biblioteca Marciana di Venezia porta la data del 1802. Cento e diciannove anni dopo la prima!

VIII. Osservazioni per meglio impossessarsi degli accompagnamenti per ogni Tono, per ben modulare, prevedere, e passar con proprietà da un tono all'altro.

IX. Delle False, dei Recitativi, e del modo di fare Acciaccature.

X. Del Diminuire, abbellire, e rifiorire gli accompagnamenti.

XI. Del diminuire e rifiorire il fondamento.

XII. Modo di trasportare per ogni tono.

Dall'esposizione dell'indice è rilevato il carattere essenzialmente pratico [1] del libro, cioè trattato d'accompagnamento. Del resto era proprio l'intenzione dell'autore che riuscisse così, lo dice chiaramente nella fine congedandosi dal lettore:

« E se per assicurarti, che i miei documenti
« siano approvati non ti ho recate le ragioni con
« l'autorità di Maestri Classici, antichi e moderni,
« rifletti, che non ho discorso di contrappunto, nè
« trattato dell'arte armonica in Generale... Io solo
« ti ho dimostrato una maniera di accompagnare;
« o sonare il Basso sopra l'Istromento da Tasto... »

Questi trattati, quantunque essenzialmente pratici, servirono, non pertanto, di efficace preparazione alla scienza dell'armonia. Essi infatti, raccogliendo tutto che l'empirismo aveva trovato, fornirono la materia alla speculazione, la quale

---

[1] Tanto pratico da trattar per fino della posizione della mano sul cembalo nel *formar l'armonia con le consonanze* (Capo II).

diede il suo primo saggio col nome immortale di *Rameau* (1).

È infatti a questo illustre che il mondo deve la prima opera scientifica sull'armonia; e, ciò che più importa, opera tale che ha segnato, fino ad oggi, la direzione al pensiero umano in questo ramo dello scibile.

Tutti i suoi predecessori s'erano limitati a raccogliere norme senza darne la ragione, senza scorgerne l'analogia e la comune origine, le loro opere nulla dicevano del principio dell'armonia. Rameau invece ha trovato sulla risonanza del corpo sonoro l'origine più verosimile dell'armonia (2), ha ridotto tutte le combinazioni armoniche ad un piccolo numero d'accordi *fondamentali* di cui gli altri non sono che derivazioni (3). Con queste scoperte

---

(1) *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* 1722, Paris. Altre opere importanti dello stesso sono la *Dissertation sur les differentes métodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue*, Paris 1732, *Génération harmonique* 1737, *Demonstration du principe de l'harmonie* 1750, *Code de musique pratique*, Paris 1760, *Nouveau systeme de musique théorique* (1726).

(2) Ogni corpo sonoro fa udire, oltre il suono principale, la dodicesima (duplicato della quinta) e la decimasettima maggiore (triplicato della terza) di questo suono. Tale risonanza multipla, conosciuta già da molto tempo, fu la base della teoria di Rameau, il fondamento su cui innalzò tutto il sistema musicale.

(3) Rameau stabilisce che « non vi sono nell'armonia che due accordi cioè: il perfetto e quello di settima »

la scienza dell'armonia ebbe la base; e base solida talmente che ancora oggi dura e durerà chi sa quanto. La considerazione del rivolto degli accordi è il punto più saliente della teoria di Rameau quello che, come ben dice il *Fétis* farebbe da sola immortale il suo autore, se anche non avesse altri titoli di gloria (1).

Senza di questa considerazione non è possibile nessun sistema d'armonia; si può quindi a buon diritto ritenerla come il fondamento della scienza.

Schiusa così la via alla speculazione, questa vi si inoltrò con impegno e andò sempre avanti interrogando e rispondendo, o tentando di rispondere. E nell'andare, come sovente accade, trasmodò, e invase talora il campo della fisica o, peggio, molto peggio, si perdette in un laberinto di speculazioni metafisiche intese a spiegare le impressioni determinate dai differenti accordi.

Tutte queste ricerche condussero, da un lato, a discussioni matematiche infinite sull'origine della scala, sulle progressioni armoniche, aritmetiche e geometriche, dall'altro, ad ipotesi più o meno strane intese ad evitare la confessione dell'ignoranza

---

(*traité de l'harmonie*, libro 1, cap. IX) la formazione degli accordi avviene per aggregazioni di terze (accordi fondamentali) e pel rivolto (*renversement*) di queste aggregazioni, op. cit., libro I, cap. VII.

(1) M. Fétis, *Esquisse de l'istoire de l'harmonie considerée comme art et comme science systématique*, Parigi, 1840.

umana sulla causa prima dei fenomeni armonici [1]. La naturale evoluzione della scienza dal periodo metafisico al positivo si operò, fortunatamente, anche nel campo dell'armonia così che la prova

---

[1] Ipotesi in argomento eransi, del resto, tentate ed esposte in tutti i tempi prima che il positivismo avesse dimostrato l'inutilità della ricerca della causa prima. E abbastanza strane, se vogliamo: Si vegga, per es., in qual maniera il Tevo, d'accordo col Berardi, spiega l'origine dell'armonia... « affirmaremo che il sommo « Creatore formasse *ab aeterno* l'unisono in Cielo, et in « terra Iubal li corrispondesse in ottava » poichè, nota questo autore, (il Berardi) vi corresse da Dio a Jubal otto generazioni, poichè Iddio per la Creatione produsse Adamo; Adamo generò Caino; Caino Henoc; Henoc Irad; Irad Maviel; Maviel Matusael; Matusael Lamec; e Lamec Jubal, come appunto tanti intervalli costituiscono l'ottava, sì che dopo questa misteriosa generatione ne risultò e spiccò in terra quell'armonia che viene dalle mani dell'Archimusico superno... (Il musico Testore del P. Bac. Zaccaria Tevo M. C. Venezia 1706, pag. 10 e 11).

Come è pure unica nel suo genere la spiegazione delle consonanze che si legge in Marchetto da Padova: Egli impiega, p. es., una buona pagina per dimostrare l'analogia fra la consonanza d'ottava e il segno della circoncisione, ed alla consonanza di quarta (in quaternario numero constituta) paragona le quattro stagioni dell'anno, i quattro punti cardinali (*quatuor plagae mundi*, che Fétis ha tradotto *les quatre plaies* (!) du *monde*) i quattro elementi, i quattro evangeli, ecc.

(*Marchetto da Padua. Lucidarium in arte musicae planae* pag. 84 e 85 in Gerbert op. cit. vol. III).

della sterilità d'una ricerca della causa prima fece abbandonare quella via alla speculazione. Lo specializzarsi poi della scienza separò la parte essenzialmente matematica dalla parte essenzialmente musicale; quella andò a costituire l'*acustica*, parte della fisica, questa la vera e propria *armonia*, parte della musica.

Chè l'armonia è scienza vera; ma non scienza astratta. Da un fatto universale, indiscutibile (il fenomeno della risonanza) ricava il modello (accordo maggiore) su cui costruire artificialmente tutte le armonie principali (accordi fondamentali); il processo del rivolto le serve di mezzo per dedurre dalle forme principali le secondarie. Paga del fatto su cui si basa, la scienza positiva dell'armonia non ne indaga la causa, convinta dell'impotenza umana in tale ricerca e della sua inutilità assoluta per lo scopo che si prefigge.

Da tutto che abbiamo esposto finora riesce abbastanza facile lo stabilire i caratteri differenziali fra l'armonia ed il contrappunto: la divisione però data l'identità del soggetto, è tutt'altro che netta e decisa. Infatti, nella pratica didattica spesso la confusione accade naturalmente, così che si va facendo strada l'idea d'un insegnamento combinato delle due discipline. Secondo il nostro modo di vedere il contrappunto si può dire (ci si passi l'espressione arrischiata) essenzialmente dinamico; l'armonia invece più che altro statica. Infatti il contrappunto è simultaneità di melodie diverse, ora ogni melodia suppone di necessità il movimento, quindi il *moto* è la caratteristica del contrappunto.

L'armonia, invece, tratta particolarmente delle condizioni e delle leggi che reggono la concordanza dei suoni, studia le combinazioni simultanee di suoni differenti (combinazioni armoniche) che sono originate dal contrappunto; onde ben a ragione fu detto che il contrappunto è la base dell'armonia. E se anche l'armonia, oltre che nell'essenza, studia le combinazioni armoniche anche nella successione, non si occupa in modo particolare e principale delle melodie cui danno origine tutte le parti che costituiscono tale successione [1].

A questo proposito fu detto felicemente che nel contrappunto, sovrapponendosi melodia a melodia, le costruzioni che ne risultano sono *orizzontali*; nell'armonia, invece, studiandosi i prodotti successivi d'una accumulazione di parti, le costruzioni risultanti sono *verticali* [2].

La stessa origine poi dell'armonia, di fronte a

---

[1] L'esistenza dell'elemento melodico anche nella successione armonica è manifesta dal fatto che ognuna di queste successioni può scomporsi in un certo numero di serie distinte di suoni (parti) costituenti altrettante melodie. Dice quindi egregiamente il Reber nell'introduzione al suo eccellente *Traité d'harmonie*, che l'armonia, nella sua applicazione all'arte, non può sussistere senza melodia, a meno che non si supponga un'emissione simultanea di suoni immutabili.

[2] John Hullach, *Storia della musica moderna*, 3ª conferenza.

quella del contrappunto ne rivela una differenza che a noi pare sostanziale: il contrappunto, è essenzialmente arte, l'armonia è piuttosto scienza.

Sono infatti comuni, nei titoli dei rispettivi trattati, le espressioni: *Arte del contrappunto* e *Scienza dell'armonia*.

2.

La denominazione di canto fermo [1] (cantus firmus) data al soggetto di note lunghe a valore uguale, è un residuo dell'antica terminologia, al-

---

[1] Il canto fermo (cantus firmus) detto altresì cantus choralis, cantus planus, e più comunemente Gregoriano, consta di speciali melodie, di lontana origine greca, che il pontefice Gregorio Magno (590-604) aveva stabilito per tutti i testi della liturgia. Tale musica differisce dalla moderna per il sistema di tonalità, il ritmo e la notazione.

Infatti il canto Gregoriano è basato sulle scale naturali diatoniche derivanti dalla diversa distribuzione dei semitoni; il ritmo è libero, costituito cioè da divisioni corrispondenti a quelle del testo, la notazione è neumatica sul tetragramma.

Perduto completamente, col volgere degli anni, quest'arte di meravigliosa semplicità e grandezza, toccava allo scorso secolo l'onore di rimetterla in vita. — Ond'è che oggi, mercè la paziente ed assidua cura di dotti archeologi e paleografi, si sente ancora risuonare nelle nostre basiliche il puro canto liturgico, che Gregorio imponeva a tutto il mondo cristiano.

lora che i polifonisti dello stile a cappella [1] usavano appoggiare le loro composizioni ai temi del canto gregoriano, e col testo di questi le intitolavano [2].

Usavano essi talvolta ridurre la melodia di un inno, o d'un'antifona, a figure uguali, come brevi e semibrevi, e la mettevano in una delle parti della polifonia, la quale era il tenore nei modi autentici, e il basso nei plagali [3].

Altre volte prendevano il canto fermo a piccoli brani, i quali servivano poi come proposte di contrappunti imitati, e come temi di fughe reali, tonali o, per lo più, d'imitazione.

Tale sistema diede il fondamento a tutta la teo-

---

[1] S'intende per stile a cappella, o stile rigoroso, quel genere di composizione sacra, essenzialmente vocale, che, iniziata nel secolo XII, ebbe la massima fioritura nella seconda metà del XVI.

[2] Basta citare per tutti il Palestrina, le cui prime cinque messe sono intitolate dai testi del canto fermo presi per base: Ecce sacerdos magnus — O regem coeli — Virtute magna — Gabriel Archangelus — Ad coenam Agni providi. Questo sistema è, del resto, di origine fiamminga; solo che i fiamminghi preferivano prendere i temi da canzoni popolari come, ad es., quella comunissima de l'*homme armé*.

[3] V. Appendice nota 5ª. Questa però non è regola certa, dice il Paolucci, potendosi porre il canto fermo anche nella parte dell'alto come pure in quella del soprano; ma negli antichi questo non si vede troppo di frequente. (*Arte pratica di contrappunto*, vol. I, pagina 230, nota *c*).

rica del *contrappunto sopra il canto fermo*, che la speculazione musicale ricavò dall'esame delle migliori composizioni, e raccolse in trattati, alcuni dei quali sono rimasti celebri.

Ricordiamo il nome di qualche autore: Aaron, Berardi, Bononcini, Bontempi, Fux [1], Gafurio, Kirker, Martini, Paolucci, Tevo, Tigrini, Vanneo, Zaccone, Zarlino ecc.

I precetti dello stile a cappella furono più tardi adattati alla moderna tonalità (stile rigoroso moderno). Ricordiamo in proposito, per la loro diffusione, i trattati di Albrechtsberger [2] e di Cherubini [3] che, tradotti in diverse lingue, adottati dai conservatori e dai privati insegnanti, furono,

---

[1] Gian Giuseppe Fux è l'autore del *Gradus ad parnassum*, il trattato di contrappunto di fama mondiale, che diede l'indirizzo alla didattica tuttora in vigore.

Il Gradus del Fux è scritto in latino, sotto forma di dialogo fra maestro e discepolo, quello figura essere il Palestrina col nome Aloysius, questo l'autore medesimo col nome Joseph, prova evidentissima del grande amore e della venerazione di Fux per il sommo italiano. Egli infatti confessava che tutto che possedeva nella scienza musicale lo doveva a quel chiarissimo luminare della musica, e ne raccomandava lo studio e l'imitazione, senza di che (sono le sue parole) non si può diventare eccellente.

[2] I. G. Albrechtsberger, *Sammtliche Schriften über Generalbass Harmonielehre und Tonsetzkunst zum Selbstuntervichte.*

[3] *Trattato di contrappunto e fuga.*

si può dire, i codici di tutte le ultime generazioni di musicisti.

La risurrezione della musica sacra, col ritorno alle pure fonti del Gregoriano, e all'aurea polifonia Palestriniana, determinò alcuni autori a scrivere ancora intorno all'antico stile rigoroso; e si ebbero così trattati moderni speciali, come ad es. quello del Bellermann (1) e quello dello Haller (2), che sono inspirati al Gradus ad Parnassum del Fux.

Ond'è che a' nostri giorni la denominazione di rigoroso può convenire, oltre che allo stile vocale classico (stile a cappella), anche allo stile osservato, che si basa sulla moderna tonalità.

---

(1) *Der Contrapunkt*, 1861.

(2) *Kompositionslehre für polyphonem Kirchengesang*, 1891.

3.

La voce è il mezzo migliore di esecuzione musicale. Inferiore nell'estensione a qualunque istrumento [1], nel suo complesso abbraccia però i suoni migliori del sistema, ossia i centrali [2]; ed anche indipendentemente dalle parole, fonte considerevole di espressione, lo stesso metallo suo vince di gran lunga in dolcezza e passione quello di qualunque istrumento.

Le voci si dividono in due classi:

Voci acute, proprie delle donne e dei fanciulli.

Voci gravi, proprie degli uomini.

Entrambi i gruppi si suddistinguono poi, in ordine al carattere [3], in due classi, inferiore e superiore.

---

[1] L'estensione media d'ogni singola voce è di 13 o 14 gradi diatonici, e quella del complesso vocale arriva appena a 25 gradi.

[2] Vedi più innanzi l'estensione delle voci.

[3] Il carattere della voce è costituito principalmente dal metallo o timbro e poi dall'estensione.

Voci	Classe	
	inferiore	superiore
Acute	Contralto	Soprano
Gravi	Basso	Tenore

Da questo prospetto si vede che il contralto ed il basso rappresentano il livello inferiore, il soprano ed il tenore il livello superiore ([1]).

([1]) A queste voci principali sono da aggiungere quelle del livello medio, cioè il mezzosoprano, fra le acute, ed il baritono, fra le gravi. Quella partecipa del soprano e del contralto, questa del tenore e del basso. L'elasticità loro ed il metallo gradevole ne spiegano l'alta fortuna nel melodramma, laddove, non avendo carattere spiccatamente particolare, sono assai meno importanti nella polifonia.

Si possono fare ancora altre distinzioni nelle voci, ma non hanno importanza pel contrappunto. Intendo il soprano drammatico, voce calda appassionata, e il soprano leggero, meno intensa, ma estesa negli acuti e flessibilissima. Il tenore assoluto o serio, voce larga, vigorosa ed elastica, il tenore leggero o contraltino, voce molto delicata, ma limitata nell'intensità ed estesa negli acuti, ed il tenore di mezzo carattere. Il basso cantante o centrale, voce pastosa ed estesa, ed il basso

Eccone le estensioni medie:

Per le quattro voci si usano le chiavi relative:

In altre epoche, specialmente nel sec. XVI, i compositori usavano talora per le quattro voci la intavolatura seguente:

---

profondo, voce di molto volume, di natura larga, forte, ma poco flessibile.

È invece molto importante per il contrappunto la distinzione fra primo e secondo tenore. V. innanzi.

cioè si scriveva il soprano (cantus) in chiave di violino, il contralto (altus o contra tenor) in chiave di mezzo soprano, il tenore (tenor) in chiave di contralto, e il basso (bassus o basis) (1) in chiave di baritono.

Queste chiavi trasportate o chiavette, come si chiamavano in Italia, si usavano talora per uniformarsi al tono del canto fermo, tal altra semplicemente per star più uniti con le parti e non uscire dal rigo, ciò che era di regola nello stile a cappella (2).

---

(1) Tali i nomi dati alle quattro parti principali della polifonia. Il basso veniva anche detto *parte grave*, il tenore parte naturale, l'alto parte acuta, e il canto parte sopracuta. Tevo, *Il Musico Testore*, parte II, cap. XVI, pag. 82.

(2) Sono numerosi gli esempii d'impiego delle chiavette nelle composizioni di Orlando Lasso, Adriano Villaert, Palestrina, Costanzo Porta, Cristoforo Morales, Girolamo Lombardo, etc.; e nei trattati di Gafurio, Vanneo, Zacconi, Zarlino ed altri. Ora poichè questi lavori costituiscono la preziosa fonte alla quale si deve attingere per lo stile polifonico, emerge la necessità nel discente di conoscere a perfezione il setticlavio di cui presentiamo, nel seguente prospetto, i rapporti:

Una stessa voce presenta nell'estensione alcune differenze di metallo conosciute con la denominazione di registri.

Vi sono tre registri: di petto, di testa e medio.

Il soprano possiede tutti e tre i registri, il contralto [1] ed il tenore due, il basso uno solo.

Nel seguente prospetto indichiamo i suoni dei vari registri per le singole voci.

---

[1] Intendiamo il vero contralto, voce ormai molto rara, e non già il mezzo-soprano-contralto.

(*) Le estensioni delle voci in questo prospetto sono alquanto più larghe che nel precedente, perchè qui si tratta della voce in genere, mentre nell'altro si allude alla portata media utilizzabile nella polifonia, cioè la estensione comune del coro.

(**) Si è convenuto, per facilitare la lettura, di scrivere il tenore in chiave di violino, ma all'ottava alta della sua intonazione naturale.

Osservazioni relative alle singole voci.

Soprano. — Le note di petto hanno timbro pieno e grave. Sono molto sensibili ed efficaci quindi utilizzabili nella polifonia; senza abusarne però, chè il cantare nel registro di petto stanca immensamente l'esecutore. I suoni di mezzo riescono generalmente deboli e ineguali; mentre sono per contro eccellenti i suoni di testa, squillanti e robusti, e per questo sensibilissimi nel complesso armonico. Per tanto non saranno consigliabili i primi nei passi vigorosi, e i secondi nei passi delicati da eseguirsi pianissimo.

Contralto. — L'intensità del timbro in tutta l'estensione dei suoni di petto è la caratteristica di questa voce importantissima nella polifonia. Difficile a trovarsi nelle donne, è invece la voce comune dei ragazzi, che vengono largamente impiegati nelle cantorie delle cappelle ([1]).

Tenore. — Le voci di tenore si distinguono in due specie: il 1° tenore ed il 2° tenore. I suoni gravi (do re mi) del primo tenore sono quasi nulli, e si fanno robusti quanto più salgono. Invece il secondo tenore comincia sensibilmente il suo registro di petto dal do, e lo prolunga fino al sol acuto, potendo aggiungervi ancora qualche suono di testa ([2]).

([1]) L'estensione del soprano e contralto dei ragazzi è molto più limitata nelle note acute.

([2]) La voce di secondo tenore ha una importanza

Nelle voci di tenore i suoni di testa bene impiegati, hanno una infinita leggiadria; si possono quindi utilizzare con effetto sicuro in un pianissimo di carattere dolce e vago.

Basso. — Questa voce, essendo la più grave, è destinata specialmente a far sentire con rotondità e pienezza i suoni che formano la base dell'armonia.

Il registro di petto è quindi quello che gli conviene. Questo si deve tener presente nello scrivere, per non eccedere dai limiti naturali di questa voce.

---

notevole nel contrappunto a motivo del suo timbro speciale, che non può essere con eguale effetto sostituito da altre voci.

P. es., il passo seguente

sarebbe quasi tutto insensibile affidandolo ad un primo tenore, e troppo forte in principio e troppo acuto in fine, affidandolo ad un baritono.

4.

Fino a tutto il secolo XVII i teorici distinguevano il contrappunto in semplice e diminuito.

Semplice chiamavano quello in cui tutte le melodie erano costruite con note di valore uguale (contrappunto a nota contro nota).

Diminuito quello in cui le varie melodie erano costruite con note di qualunque valore [1].

Nella prima specie non si ammettevano altro che consonanze, nella seconda erano ammesse anche le dissonanze [2].

Il contrappunto diminuito, chiamato anche flo-

---

[1] Vedi per tutti Tinctoris (*Terminorum musicorum diffinitorium*). Contrapunctus simplex est; dum nota vocis quae contra aliam ponitus est ejusdem valoris cum illa. Cóntrapunctus diminutus est dum plures notae contra unam per proportionem.

[2] Cfr. lo Zarlino (*Institutioni harmoniche*, parte III, pag. 147). Contrappunto semplice è « quello che ha le « *modulationi* composte solamente di *consonanze* e di « figure eguali, siano quali si voglino, l'una contro « l'altra: ma il diminuito non solo ha le parti com- « poste di consonanze, ma eziandio di dissonanze... ».

ridus o fractus [1], era poi suddiviso in sciolto, legato, e sincopato (solutus, ligatus, sincopatus).

Alle due specie menzionate il Kircher ne aggiungeva una terza, distinguendo così il contrappunto in: simplex, floridus o fractus, e coloratus.

La particolarità del coloratus stava in questo, che mentre nelle altre due specie si contrappongono delle note ad un canto dato preso a tal fine, in questa nessun canto vien preso, sed per discretas concordantias pro multiplici signorum ac proportionum varietate ex diversis figuris sen noti artificiosa harmonia veluti ex variis coloribus constituitur [2].

Uno scrittore veneziano del sec. XIV, Antonio de Leno [3], distingue (e ne tratta separatamente) tre specie di contrappunto:

Contrappunto a nota per nota.
Contrappunto di due note per una.
Contrappunto di tre note per una.

Il Fux (Gradus ad Parnassum) distingue cinque specie di contrappunto:

I. Nota contro nota.
II. Due note contro una.

---

(1) Così detto perchè reliquarum vocum notae, quae ad choralem cantum applicantur in minores notarum figuras resolutae quasi in minutias frangantur (Vedi Gafurio, Vanneo, Aaron, etc.).

(2) Kircher, *Ars consoni et dissoni*, vol. I, pag. 243.

(3) *Regule de Contrapunto in Coussemaker Scriptorum*, vol. III, pag. 307.

III. Quattro note contro una.
IV. Della sincope o legatura.
V. Contrappunto florido.

Questa partizione fu seguita dal maggior numero dei teorici posteriori, ed anche la moderna didattica l'accetta per la massima parte.

5.

L'intervallo di ottava costituisce un sistema composto di cinque toni e due semitoni. Ora poichè il numero degli intervalli semplici (toni e semitoni) è uguale a quello delle forme del sistema, sono, evidentemente, possibili sette specie diverse di ottava, corrispondenti alle formule:

1. semitono, tono, tono, semitono, tono, tono, tono.
2. tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono.
3. tono, semitono, tono, tono, tono, semitono, tono.
4. semitono, tono, tono, tono, semitono, tono, tono.
5. tono, tono, tono, semitono, tono, tono, semitono.
6. tono, tono, semitono, tono, tono, semitono, tono.
7. tono, semitono, tono, tono, semitono, tono, tono.

ossia sette scale diverse:

7.
6.
5.
4.
3.
2.
1.

Queste sette scale diverse, di cui due sole sono in uso nella musica moderna ([1]), costituivano per gli antichi Greci altrettanti modi ([2]) che venivano indicati coi nomi seguenti ([3]):

I. Misolidio (si do re mi fa sol la si)
II. Lidio (do . . . . do)

([1]) Vale a dire quelle che portano i numeri 2 e 7, determinanti, rispettivamente, i due modi, maggiore e minore.

([2]) Nella nomenclatura classica invece della parola modo si trova la voce *armonia*. (V. Platone Eraclito, Aristotele e i neoplatonici). Invece gli Aristosseniani e Tolomeo adoperano le espressioni *ottava* (diapason) e tono.

([3]) Alcuni fra questi modi avevano anche altre denominazioni.

III. Frigio (re . . . . re)
IV. Dorico (mi . . . . mi)
V. Ipolidio (fa . . . . fa)
VI. Ipofrigio (sol . . . . sol)
VII. Ipodorico (la . . . . la)

A questa fonte attinse l'arte musicale cristiana. E prese prima come base dei canti sacri la scala frigia re, mi, fa, sol, la, si, do, re, cui s'aggiunsero più tardi le tre prossime sul *mi*, *fa* e *sol*. Di maniera che, nel sec. IV, erano in uso le quattro seguenti specie d'ottave:

Re mi fa sol la si do re
Mi fa sol la si do re mi
Fa sol la si do re mi fa
Sol la si do re mi fa sol.

D'onde quattro *modi* (di cui la tradizione attribuisce la scelta a Sant'Ambrogio Vescovo di Milano (m. 397) che furono chiamati *autentici* [1] o ambrosiani, e si trovano indicati dalla maggior parte degli scrittori medievali coi numeri greci: protus, deuterus, tritus e tetrardus [2].

---

[1] Autenticum, graeca lingua auctorem sive magistrum, dicimus (Flacco Alcuino, o Albino, *Musica*, *in Gerbert Script.*, vol. I, pag. 26. V. anche Aureliano de Réomé, *id. id.*, pag. 39).

[2] Sono assai curiose le coincidenze che si andarono cercando per giustificare il numero scelto di quattro: e cioè le stagioni dell'anno, i punti cardinali, gli elementi, i venti principali, le complessioni etc.

Dai quattro modi ambrosiani se ne ricavarono, più tardi, altri quattro che furono detti plagali ([1]). Ciò che avvenne conservando i primi cinque gradi d'ogni modo autentico, e trasportando, all'ottava inferiore, i quattro gradi rimanenti ([2]).

Si stabilirono così otto modi ([3]) che furono indicati cogli stessi numeri greci in uso per i modi ambrosiani, aggiungendovi la qualificazione d'autentico o plagale, oppure, e anzi più comunemente, impiegando i primi numeri ordinali latini.

([1]) Plagii obliqui, seu laterales (Alcuino, op. cit.). Plagali, quod nomen significare dicitur latus vel pars... quia scilicet quasi quidam latus vel quaedam partes sunt eorum, cioè degli autentici (Aureliano de Riomé, op. cit., pag. 40).

([2]) Nell'uso comune si dice che i modi autentici hanno la quarta sopra la quinta, e che i plagali hanno la quarta sotto la quinta. Vale a dire che i modi autentici corrispondono alla divisione armonica, e i plagali alla divisione aritmetica dell'ottava.

([3]) Furono detti modi da « moderando o modulando, « quia per eos cantus moderatur, vel regitur, vel mo- « dulatur, vel componitur ». I. Cotton, *in Gerbert*, II, pag. 241.

Erano anche detti *toni* ma, secondo i teorici, impropriamente: onde Guido d'Arezzo dice: « modi, vel trapos quas abusive tonos nominant » (*De disciplina Artis musicae*, cap. X).

Anche al numero otto si trovarono le solite coincidenze con le « octo partes orationis, et octo formae beatitudinis » (Guido d'Arezzo, op. cit., cap. XII).

1				re	mi	fa	sol	la	si	do	re			
2	La	si	do	re	mi	fa	sol	la						
3					mi	fa	sol	la	si	do	re	mi		
4		si	do	re	mi	fa	sol	la	si	do				
5						fa	sol	la	si	do	re	mi	fa	
6			do	re	mi	fa	sol	la	si	do				
7							sol	la	si	do	re	mi	fa	sol
8				re	mi	fa	sol	la	si	do	re			

Tonus	primus	oppure	authentus protus
»	secundus	»	plaga proti
»	tertius	»	authentus deuterus
»	quartus	»	plaga deuteri
»	quintus	»	authentus tritus
»	sextus	»	plaga triti
»	septimus	»	authentus tetrardus
»	octavus	»	plaga tetrardi

Le stesse considerazioni, che, fatte su quattro specie d'ottava, diedero all'arte gli otto modi gregoriani, si portarono più tardi sulle rimanenti: così che si aggiunsero altri sei modi, tre autentici e tre plagali:

la si do re mi fa sol la

mi fa sol la si do re mi

si do re mi fa sol la si
fa sol la si do re mi fa
do re mi fa sol la si do
sol la si do re mi fa sol

Questi nuovi modi presero i numeri 9, 10, 11, 12, 13, 14 e le denominazioni di Aeolius, Hypoaeolius, Mixolocrio (o hyperaeolius), Hypomixolocrio (o hyperphrygius), Jonicus e hypojonicus.

Ma l'ottava che si basa sul *si* avendo la quinta falsa (quinta minore) non fu presa dai più in considerazione, così che i due modi che ne dipendono (11 e 12) non furono da tutti ammessi.

Furono quindi, nell'uso più comune, in vigore dodici modi, sei autentici e sei plagali. Però i primi otto conservarono sempre una speciale importanza, così che si dissero modi principali o comuni, mentre gli altri ebbero la denominazione di modi affini, perchè le loro scale somigliano in parte a quelle di alcuni modi principali.

L'ambitus normale d'ogni modo era l'ottava; però, nelle melodie dipendenti, i limiti dell'ottava talvolta non erano raggiunti, e tal altra invece venivano oltrepassati.

D'onde la distinzione seguente:

Modo perfetto quando la melodia abbraccia l'estensione dell'ottava.

Modo imperfetto quando la melodia non raggiunge l'estensione dell'ottava.

Modo sovrabbondante, o più che perfetto, (impropriamente detto misto) quando la melodia eccede i limiti dell'ottava.

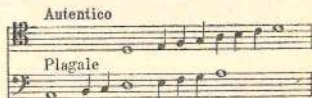
Nei modi sono da distinguere due note principali chiamate per questo *modali*.

L'una è la *finale*, detta anche *tonica*, l'altra è la *dominante*.

Vi sono sei finali:

Re, mi, fa, sol, la, do.

Re	per il	primo	e secondo modo
Mi	»	terzo	» quarto
Fa	»	quinto	» sesto
Sol	»	settimo	» ottavo
La	»	nono	» decimo
Do	»	undecimo	» duodecimo.

Si vede da questo che una stessa finale serve tanto per il modo autentico che per il plagale derivato; ma mentre nell'autentico la scala principia dalla finale, nel plagale principia tre gradi sotto la finale identica.

La dominante nei modi autentici è la quinta sopra la finale. Nei modi plagali è la terza sotto alla dominante del modo autentico corrispondente.

Quindi p. e.:

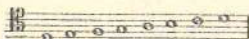
Modo	dorico,	finale	Re	dominante	la
»	ipodorico	»	Re	»	fa

Però se così calcolando risultasse per dominante la nota *si*, essendo questa chorda mutabilis (cioè soggetta all'alterazione col bemolle) si considerava come dominante la nota immediatamente superiore cioè il *do*.

Quindi p. e. il modo frigio, che ha per finale *mi*, dovrebbe avere per dominante il *si* che ne è la quinta, ed ha invece per dominante il *do*. Ne consegue che il modo ipofrigio avrà per dominante *la*, essendo questa la terza sotto della dominante del modo autentico corrispondente.

Diciamo ora qualche parola sopra ciascun modo in particolare.

Modi principali.

I. Modo dorico (autentico).

Questo modo ha la sua scala impostata sul Re basso del tenore. Si scriveva in chiave di do quarta riga [1].

La finale è Re la dominante *la*.

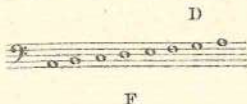
Quando la melodia di questo modo si muove sui primi sei gradi, il si ordinariamente prende il

[1] È noto che il rigo universalmente adottato pel canto Gregoriano è di quattro linee.

bemolle per evitare la relazione di tritono. Se invece la melodia si muove fra i cinque gradi superiori il si resta naturale.

Il primo modo è uno dei più usati perchè è proprio ad esprimere ogni sentimento (1).

II. Modo ipodorico (plagale).

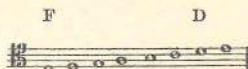
---

(1) L'ethos dei modi era già stato posto in luce dai Greci, ed aveva formato oggetto delle più serie considerazioni dal punto di vista del loro impiego nell'educazione. Basta citare in proposito i nomi dei due sommi filosofi Platone ed Aristotile, che ne trattano, l'uno nella *Repubblica*, l'altro nella *Politica* e, segnatamente, nei *problemi*. Dell'ethos dei modi ampiamente scrivono gli autori del medio Evo. Ricordiamo i quattro versi caratteristici di Adamo di Fulda

Omnibus est primus, sed alter est tristibus aptus;
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus;
Quintum da laetis, sextum pietate probatis;
Septimus est juvenum, sed postremus sapientum.

L'ethos dei dodici modi si trova così enunciato dal Vanneus, tradotto dal Buontempi (*Historia musica*): il I eccita gli affetti, il II è umile e atto alle preghiere, il III è animoso e severo, il IV è quieto ed adulatore, il V modesto e dilettevole, il VI funesto e devoto, il VII lamentevole e alquanto lascivo, l'VIII mite e soave, il IX ornato ed elegante, il X lugubre e mesto, l'XI allegro e lascivo il XII amoroso e languente (pag. 239).

Questo modo deriva, come fu spiegato, dal primo. La finale è Re la dominante è Fa. Si scrive in chiave di fa terza linea. La sua scala si basa sull'ottava grave della dominante del suo autentico; può toccare anche la sesta e talvolta la settima sopra la finale, e scendere, benchè raramente, fino al *sol*.

« Rare volte il secondo modo tocca la nota si « bemolle sotto la finale..., invece fa sentire più « volentieri la terza *la do*, che è più naturale e « più dolce e dà più maestà alla cantilena » [1].

III. Modo frigio (autentico).

La sua scala è impostata un grado sopra al modo dorico. Si scrive in chiave di do quarta, e anche, raramente, terza riga.

Le melodie di questo modo scendono talora un grado sotto la finale, ma nell'acuto oltrepassano assai di rado la settima. Anche in questo modo il *si* qualche rara volta prende il bemolle.

La finale del modo frigio è *Mi* la dominante *Do*.

IV. Modo ipofrigio (plagale).

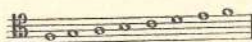
---

[1] Bonuzzi, *Metodo teorico pratico di Canto gregoriano*.

Si scrive d'ordinario in chiave di do quarta riga. L'estensione reale di questo modo non corrisponde a quella segnata; ma comincia un grado più alto, e un grado più alto finisce (1).

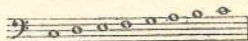
Anche in questo modo s'incontra qualche volta il si bemolle.

La finale è Mi la dominante La.

V. Modo lidio (autentico).

Si scrive in chiave di do terza riga.

Quando la melodia si svolge sul primo tetracordo il si prende il bemolle per evitare la relazione di tritono con la finale.

La finale del modo è Fa la dominante Do.

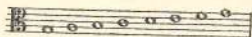
VI. Modo ipolidio (plagale).

Si scrive in chiave di do quarta linea.

La sua scala si basa sull'ottava grave della dominante del suo autentico — l'ambitus è regolare. In questo modo il si è quasi sempre bemolle.

---

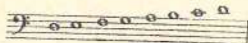
(1) Questo perchè la dominante del modo autentico è do, e l'ambitus del plagale è determinato dalla dominante dell'autentico relativo.

La finale del modo ipolidio è il Fa la dominante è La.

VII. Modo misolidio (autentico).

Si scrive in chiave di do posta sulla seconda o sulla terza riga.

Nelle cadenze sulla finale la melodia scende assai volte uno o due gradi sotto la finale medesima.

Finale Sol, dominante Re.

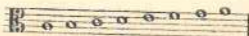
VIII. Modo ipomisolidio (plagale).

Si scrive in chiave di do quarta riga.

Qualche volta l'estensione si allarga di un grado al grave e di un grado all'acuto.

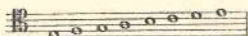
Finale Sol, dominante Do.

Modi affini.

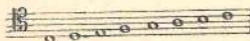
1° Modo affine.

IX. Modo eolio (autentico).

Si scrive in chiave di do seconda riga.
È affine al modo dorico.
La sua estensione può allargarsi d'un grado sì al grave che all'acuto.
Finale La, dominante Mi.

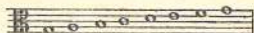
2° Modo affine.

X. Modo ipoeolio (plagale).

Si scrive in chiave di do posta sulla terza riga.
È affine al secondo modo (ipodorico).
La sua estensione si allarga facilmente di un grado all'acuto. Qualche volta il si riceve il bemolle, quando la melodia si muove nel primo tetracordo.
Finale La, dominante Do.

3° Modo affine.

XI. Modo jonico (autentico).

Si scrive in chiave di do quarta linea.
Raramente allarga l'estensione di due gradi, uno sopra, l'altro sotto. È affine al quinto.

4° Modo affine.

XII. Modo ipojonico (plagale).

Si scrive in chiave di do seconda linea.
Finale Do, dominante Mi.